

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO / MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Impressões:
Instâncias de Ausências e Presenças

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

SALVADOR
2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO / MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Impressões:
Instâncias de Ausências e Presenças

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

SALVADOR

2002

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

Impressões:

Instâncias de Ausências e Presenças

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.
Mestrado em Artes Visuais,
Escola de Belas Artes,
Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Michael Walker

Salvador

2002

IMPRESSÕES:
INSTÂNCIAS DE AUSÊNCIAS E PRESENÇAS

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

DISSERTAÇÃO APROVADA POR:

COMISSÃO EXAMINADORA

Dr. Michael Walker
Presidente

Blanca Brites
Examinador

Maria Celeste de Almeida Wanner
Examinador

Salvador, Bahia
2002

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Michael Walker por seu apoio profissional como orientador.

À Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner por toda a sua disponibilidade e dedicação durante este período.

Aos professores do mestrado .

Às Profas. Dras. Sandra Rey e Maria Amélia Bulhões pelo incentivo e apoio ao Mestrado da Escola de Belas Artes, pela disponibilidade e atenção, e pelas contribuições imprescindíveis para o nosso aprimoramento prático e teórico como docentes no referido mestrado.

Aos amigos e colegas Bia Santos, Eriel Araújo, Virgínia de Medeiros, Sheila Souza, Maurício Mendonça, Jamile do Carmo e Fátima Fontenelle pelos momentos prazerosos durante estes últimos anos.

A Peter Anders, Diretor do Goethe Institut – ICBA, pelo apoio dado para tornar realidade a minha exposição individual na galeria do instituto.

A Karla Landim pela colaboração e apoio técnico para a realização da exposição.

A Clodoaldo P. Guimarães – Codó – pela nossa amizade e pelo seu apoio aos meus sonhos.

Meu especial agradecimento e carinho a André Borem, companheiro e amigo.

A Ayron Heráclito – “Fó” – pelo incentivo de arte e de vida.

Aos meus pais, inspiradores da minha busca dos ausentes e dos presentes.



RESUMO

Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças é o título desta dissertação realizada para o Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa de Processos Visuais, no período de março de 2000 a fevereiro de 2002. O texto expõe os dispositivos conceituais que fundamentam a criação da poética Ausentes / Presentes, dispositivos esses que agregam técnicas e materiais que dialogam com o conceito impressões.

Destaca-se a importância da semântica no jogo ambíguo das polaridades para identificar a diversidade simbólica da ação de imprimir e suas digressões. Assim, a palavra condensa sentidos conceituais e visuais em um único ponto, possibilitando o apresamento dos momentos em que os ausentes se tornam presentes, ou em que os presentes se tornam ausentes.

ABSTRACT

Impressions: Instances of Absences and Presences is the title of the dissertation accomplished to the Master's degree in Visual Arts, at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal da Bahia, in the research line of Visual Processes, in the period from march of 2000 to February of 2002. The text exposes the artistic resources that base the creation of the poetic Absents / Presents, resources those that join techniques, theories and materials that dialogue with the concept impression.

It stands out, the importance of the semantics in the ambiguous game of the polarities to identify the symbolic diversity of the action of printing and your digressions. Like this, the word condenses conceptual and visual senses in one point, making possible the capture of the moments when absents become present, or when presents become absent.

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
LISTA DE FIGURAS.....	xii
INTRODUÇÃO	01
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS : DA PALAVRA À POÉTICA, E DA TÉCNICA AO CONCEITO	09
1.1. Processos Artísticos da Poética.....	10
1.1.1. Proposta I – Os Primeiros Presentes e Ausentes.....	11
1.1.2. Contraproposta – O Outro Lado da Moeda.....	16
1.2. Da Técnica ao Conceito.....	20
2. IMPRESSÕES: O CONCEITO.....	32
3. “Ausentes Presentes”.....	38
3.1. A Poética do Duplo Sentido.....	39
3.2. Da Fita.....	40
3.3. Do Cubo de Espelho.....	43
3.4. <i>Phármakon</i> Visual.....	45
4. “Memória”.....	52
4.1. Digressões ou Memórias de “Memórias”.....	55
4.2. “Mesa de Imagens”.....	59
4.3. “Receitas do Papalagui”.....	64

5. “presentes E ausentes”	78
5.1. O Instante da Imagem	85
5.2. Relações com os Tempos: Passado, Presente e Futuro.....	89
5.3. Considerações das Areia-Gravuras.....	97
CONCLUSÕES.....	106
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	115

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Detalhe do trabalho “Impressões”, Momento II, 1999.....	p.12
FIGURA 2	Imagem do trabalho “Os Primeiros Ausentes Presentes”; placas de massa de modelar carimbada com objetos, presa na parede, dimensões 15 x 60 cm, 2000	p. 14
FIGURA 3	Imagem da instalação “Ausentes Presentes: O Outro Lado da Moeda”; impressão jato de tinta sobre transparência, 2000	p. 17
FIGURA 4	Idem.....	p. 17
FIGURA 5	Idem	p. 17
FIGURA 6	Detalhe do material usado para a instalação “Ausentes Presentes: O Outro Lado da Moeda”	p. 19
FIGURA 7	Nelson Augusto, “Livros e Coleções”, objetos feito de gravuras sobre papel, ANO.....	p. 24
FIGURA 8	João Atanásio, Micro-Organismos, objetos de gravura, ANO	p. 24
FIGURA 9	Ilustração dos esboços das gravuras-oferenda, 2000	p. 25
FIGURA 10	Estudo. Imagem dos fotogramas, 2000	p. 26
FIGURA 11	Estudo. Detalhe da xerocópia de pipocas, 2000	p. 27
FIGURA 12	Estudo. Detalhe do módulo da gravura de corte, 2000	p. 28
FIGURA 13	Detalhe, “Presente para os Ausentes”, 2000	p. 28
FIGURA 14	Idem	p. 30
FIGURA 15	Detalhe, “Ausentes Presentes”, instalação; acetato, espelho, luz (trabalho apresentado na Galeria Goethe Institut-Icba, 2001	p. 41
FIGURA 16	João Carlos de Souza, “Keep my Dreams”, 1988	p. 42
FIGURA 17	Detalhe, “Ausentes Presentes”; instalação; acetato, espelho, luz	

	(trabalho apresentado na Galeria Goethe Institut-Icba, 2001	p. 43
FIGURA 18	Idem	p. 44
FIGURA 19	Idem.....	p. 49
FIGURA 20	Ilustração do projeto para a instalação “Memória”, 2001	p. 53
FIGURA 21	Ensaio fotográfico da montagem do livro-objeto “Receita do Papalagui”, inserido na instalação “Memória”, 2001 (exposição na galeria Goethe Institut-Icba), 2001.....	p. 55
FIGURA 22	Detalhe, “Mesa de Imagens”; vídeo instalação, inserida no espaço “Memória” (idem)	p. 59
FIGURA 23	Ensaio fotográfico da montagem; instalação “presentes E ausentes”; exposição Galeria Goethe Institut-Icba, 2001	p. 62
FIGURA 24	Detalhe, “Receitas do Papalagui”, livro-objeto inserido na instalação “Memória” (exposição Galeria Goethe Institu-Icba), 2001	p. 64
FIGURA 25	Detalhe, “Receitas do Papalagui”; página s/ título, aço galvanizado 100 x 60 cm, 2001	p. 65
FIGURA 26	Idem; página “bananas ? ”, xerocópias,	p. 65
FIGURA 27	Idem; página “matriz”, xerocópia	p. 65
FIGURA 28	Idem; página s/título, papel fotográfico revelado	p. 65
FIGURA 29	Idem; página s/título, monotipia	p. 65
FIGURA 30	Idem; página “Três Instâncias de Insucesso”, transferência de toner sobre chapa	p. 66
FIGURA 31	Idem; página “Pagão para ver”, camisola de pagão, celofane, naftalina, fitas de adorno, figuras de decalque.....	p. 67
FIGURA 32	Ilustração dos esboços das páginas do livro-objeto	p. 68
FIGURA 33	Idem	p. 69
FIGURA 34	Artur Barrio, “Livro de Carne”, ANO	p. 73
FIGURA 35	Estudo. Maquete da instalação “presentes E ausentes”.....	p. 80
FIGURA 36	Estudo. Planta: corte instalação “presentes E ausentes”.....	p. 81
FIGURA 37	Detalhe, “presentes E ausentes”, instalação, chapa de aço galvanizado, areia, cânfora,2001	p. 82

FIGURA 38	Detalhe, “presentes E ausentes”, performance do fogo, 2001	p. 83
FIGURA 39	Idem	p. 85
FIGURA 40	Detalhe, “presentes E ausentes”, c/ fotografias de cânfora antes da queima	p. 86
FIGURA 41	Detalhe, “presentes E ausentes”, com fotografias tiradas durante a queima da cânfora	p. 86
FIGURA 42	Detalhe , “presentes E ausentes”, ensaio fotográfico do fogo	p. 89
FIGURA 43	Detalhe, “presentes E ausentes”, ensaio fotográfico da cânfora antes da Queima	p. 90
FIGURA 44	Detalhe , “presentes E ausentes”, ensaio fotográfico do fogo	p. 91
FIGURA 45	Idem.....	p. 91
FIGURA 46	Yves Klein, fotografia do artista sob o trabalho “Aqui Jazz o Espaço”, data de 30 de março de 1962	p. 92
FIGURA 47	Yves Klein, “Aqui Jazz o Espaço”, 1960.....	p. 92
FIGURA 48	Yves Klein, durante a realização de “F25”	p. 93
FIGURA 49	Yves Klein, “Parede de Fogo” e “Escultura de Fogo”, 1961	p. 93
FIGURA 50	Detalhe, “presentes E ausentes”, ritual do fogo na abertura da exposição, Galeria Goethe Institut-Icba, 2001	p. 94
FIGURA 51	Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970	p. 95
FIGURA 52	Detalhe, “presentes E ausentes”, imagem da sombra do artista sobre a areia-gravura, 2001	p. 97
FIGURA 53	Detalhe, “presentes E asuentes”, rastro de cânfora sobre areia ...	p. 98
FIGURA 54	Detalhe, “presentes E ausentes”, ensaio sobre a arrumação dos tabletes de cânfora.....	p. 99
FIGURA 55	Detalhe, “presentes E ausentes”, flagrante do artista contemplando o fogo.....	p.101
FIGURA 56	Detalhe, ritual do fogo, início	p.101
FIGURA 57	Idem	p.101
FIGURA 58	Idem	p.102

FIGURA 59 Detalhe , “presentes E ausentes”, ensaio fotográfico do fogo p.103

INTRODUÇÃO

Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças é o título desta dissertação do Mestrado em Artes Visuais, que tem como tema Impressões, e como objeto de estudo os momentos da abordagem plural do conceito imprimir, confrontado com as técnicas tradicionais da gravura.

A história das descobertas de materiais, o estudo dos meios de expressão artística e de representação da imagem, e a análise dos significados da palavra impressão fundem-se nesta proposta, cabendo-lhe apresentar uma produção artística segundo uma ótica estética.

O ato de imprimir modifica-se diante de novos paradigmas e, neste contexto, as idéias materializadas se tornam frutos da experiência artística e da revisão de conceitos e técnicas, constituindo-se, assim, em ações cíclicas de transformação da visão pessoal sobre o mundo.

Os trabalhos artísticos desenvolvidos durante a pesquisa apontam para um caminho construído pela poética de marcas e impressões de símbolos, de vida. A importância do símbolo é fundamental para a compreensão do processo criativo, visto que, através dele, somos despertados pela experiência individual “transmutada em ato espiritual”, saindo do nível pessoal para o nível universal dos significados.

Segundo Mircea Eliade (1999), “ao compreender o símbolo, o ser humano consegue viver o universal”, e esta é uma das metas na compreensão do fazer artístico, frutificando as experiências individuais numa dimensão mais aberta de viver o universal. Nesse processo, história e memória se fundem gerando imagens, e os valores de tempo e espaço se recodificam.

Seguindo esta tendência, buscou-se uma ampliação dos conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma produção na linha de pesquisa de Processos Criativos.

Propôs-se, para tal, a avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das Artes Visuais, objetivando uma prática das técnicas tradicionais de impressão, confrontadas com estes conceitos, e com as linguagens visuais contemporâneas. Através de uma exposição dos trabalhos e produtos finais, a produção seria dividida em etapas, ou instâncias, representando os estágios de materialização da idéia, numa perspectiva de divulgar e incentivar a produção artística de um pensamento crítico nos meios acadêmicos e na sociedade em geral.

O trabalho estimulava a leitura de conceitos que iam além de seus valores históricos, uma vez que a pesquisa buscava rompê-los, considerando a relação entre Tradição e Contemporaneidade como ponto chave desta ruptura.

Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças é um relato que entrelaça história de vida, conceitos básicos, e linguagens artísticas. Diante do fato de a visão humana estar se especializando e se tornando cada vez mais complexa, a pesquisa em Artes Visuais necessita de novos casamentos entre as disciplinas, e precisa absorver os conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade para desenvolver uma forma de diálogo com as várias áreas do conhecimento.

Este diálogo visa à compreensão de aspectos universais que influenciam as relações pessoais do ser com o mundo natural num determinado período. Conhecendo-se as peculiaridades de áreas do conhecimento afins, amplia-se a percepção dos efeitos das atitudes e dos pensamentos humanos num determinado contexto.

O fio condutor da pesquisa é o imprimir, tema e objeto de estudo que têm sua origem, seu ponto de partida, nos trabalhos desenvolvidos anteriormente ao Mestrado em Artes Visuais.

Nestes trabalhos, objetos, gravuras e materiais compunham três instalações – Momento I, II e III –, que centravam na palavra impressões a investigação racional, e o meio de busca do conteúdo sógnico para a representação das idéias. A partir de experiências com argila, gravura, cerâmica e ferro fundido, o processo se instaurou pelas relações simbólicas destes elementos com as idéias.

A argila foi trabalhada em três instalações como suporte, como biscoito e como cerâmica vitrificada – três estágios para questionar a ação do tempo sobre a matéria e a relação da argila com outros materiais e objetos, como vergalhão de ferro, calcografias de impressão digital, discos de arado. A ação de imprimir estava

nas xerocópias de pinturas rupestres, na apropriação de objetos industrializados produzidos em série, nas etiquetas de código de barra, nas sementes que compunham as placas do Momento I; ou nas marcas das barras de cerâmica, e na impressão digital da matriz sobre a placa de cobre no Momento II; ou ainda nas placas de cerâmica com impressões de objetos do cotidiano, e na impressão digital das gravuras de metal no Momento III.

A palavra foi explorada segundo seu conteúdo substantivo, adjetivo e sensorial, como ponte entre o mundo interior e o exterior. Através da cerâmica, da calcografia e da argila, palavra e técnica se fundiram nestas primeiras experiências, desvelando imagens da minha própria história de vida.

Desde esta fase a apropriação de materiais e objetos também marcou o desejo de extrapolar as técnicas porque usadas como recurso metafórico, desvinculando-as de seus objetivos tradicionais – elas não eram o fim, mas sim o meio pelo qual se construiu a poética dos trabalhos.

Os símbolos impressos sobre os diferentes suportes deflagraram então a inquietação maior da pesquisa: imprimir, uma técnica ou um conceito?

Esta pergunta torna-se a hipótese de investigação no pré-plano do trabalho de pesquisa *Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças*. A partir dela, surgem outras problematizações: será possível tornar impressões uma idéia que vá além das técnicas da gravura? Quais as afinidades ou diferenças entre o conceito e a técnica?

De que maneira podemos materializar os diversos significados da palavra impressões, respeitando a tradição da gravura?

Em decorrência destas possibilidades de visão do tema, ao longo da presente pesquisa, realizada para o Mestrado em Artes Visuais, são analisadas as técnicas e teorias afins, tendo como enfoque o encontro obra x espaço x fruidor. A instalação tornou-se a linguagem mais apropriada para este encontro, uma vez que o espaço é visto como o envoltório, o *enviroment* onde o fazer artístico se renova constantemente, pois o encontro dos agentes – obra, espaço e fruidor – permite resignificar o modo de ver e perceber o mundo, a partir da leitura de seus componentes.

Há também um grande interesse na construção de objetos que venham recodificar sentidos de sua origem; da mesma forma que a palavra, o valor sígnico de cada um dos objetos executados põe em questão a ambigüidade contida neles. Uma vez inseridos no espaço, eles criam um embate de ordem semântica entre os títulos e suas sintaxes.

Os trabalhos enfocados nesta pesquisa foram apresentados na galeria do Goethe Institut-Icba, no período de 22 de agosto a 1º de setembro de 2001, e foram organizados em instalações de três instâncias, as quais trabalharam distintamente conceitos pertinentes a cada fase de investigação. As práticas de ateliê e sua constante aproximação com a teoria tornaram-se elementos básicos, encontrando nas disciplinas do curso devires do processo.

“Gravura” e “Teoria e Técnica de Processos Visuais” foram então as disciplinas que se destacaram neste processo, visto que o conceito e a poética foram por elas instaurados, respectivamente, resultando a elaboração final dos trabalhos.

As experiências prático-teóricas destas disciplinas estão relatadas nas considerações iniciais do primeiro capítulo da presente dissertação, que subdivide-se em duas etapas: a primeira dos processos artísticos da poética, na qual se pesquisa o devir do conceito imprimir e a semântica deste gesto, estabelecendo relações com a técnica do artista alemão Werner Schreib para investigar a dimensão heurística do gesto imprimir. Ainda nesta fase, comenta-se sobre o trabalho da contraproposta que se tornaria um dos trabalhos finais, fazendo aproximações teóricas com a Arte Conceitual. Além de refletir sobre as relações entre o fazer e o pensar, destacam-se nesta fase a aproximação da obra com o processo, e a passagem entre imagem e conceito, uma vez que a palavra se torna matéria-prima texto-visual.

Na etapa seguinte, são abordados os trabalhos desenvolvidos na disciplina Gravura, nos quais o olhar ambíguo da impressão, as aproximações com o estatuto do sagrado na arte, as reflexões de vida-morte-vida são as inquietações que questionam a gravura e seus desdobramentos, revendo sua origem e seu caminhar nos últimos tempos. Neste contexto, Juan Martinez Moro é o artistapesquisador que fundamenta este processo, estimulando novas facetas no âmbito gráfico. Nelson Augusto, João Atanásio, Hélio Ferverza e Daniel Divorine são referências que contribuem para uma nova visão da obra gráfica e da sua relação com o espaço, assim como dos transbordamentos da gravura contemporânea.

No segundo capítulo, propõe-se uma reflexão sobre a palavra impressões enquanto um conceito de apresamento. Jorge Ortega y Gasset é citado na sua abertura, e o texto parte desta reflexão para entrelaçar a diversidade de significados da palavra com as práticas de imprimir. Interpõem-se no corpo do texto, as considerações filosóficas da metafísica de David Hume, *das idéias às impressões, da arte como conhecimento intuitivo e da arte como um saber universal, espiritual e religioso*.

A partir do terceiro capítulo da dissertação, passam a ser abordados os trabalhos finais, apresentados em exposição individual. No terceiro capítulo, trata-se da instalação “**Ausentes Presentes**”, enfatizando as relações do processo com o conceito ausente/presente. A Arte Conceitual contextualiza a extensão e os limites de arte e vida. Jacques Derrida, na sua obra *A Farmácia de Platão*, é a referência teórica que associa o texto visual da instalação com as questões do *phármakon*, como possibilidade de se trabalhar com a ambigüidade do caráter alegórico de uma escrita que quer falar por imagens, e cuja leitura não se fecha em uma única interpretação.

O quarto capítulo é sobre a instalação “**Memória**”, e divide-se em subtítulos. As primeiras abordagens dizem respeito às digressões que o tema memória propicia, dando uma visão geral do espaço e de seus componentes. Ressalta-se o encontro dos trabalhos “Mesa de Imagens” e “Receitas do Papalagui” numa perspectiva de interpenetração de processo criativo e vida. Georges Didi-Huberman, José Moura Gonçalves, Italo Calvino, Mircea Eliade, Erich Scheurmann, Ana Bousso e José Maria Antón são autores que se interceptam em pontos distintos da grande teia formada pela tessitura das imagens videográficas e das páginas do livro-objeto.

No capítulo cinco apresenta-se a instalação “**presentes E ausentes**”. São trazidas questões do sagrado na arte, com referências da obra *O Sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade. Parte-se de uma reflexão sobre o instante da imagem para uma observação mais sutil do olhar, sob o enfoque de Georges Didi-Huberman, em *O que Vemos, o que nos Olha*. O texto entrelaça a visão de Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, com as relações dos tempos passado, presente e futuro da fotografia. Os artistas Yves Klein e Luiz Alphonsus integram o contexto desta poética, construindo outras relações com os conceitos de vida-morte-vida e individual-planetário.

No final enfocam-se as areiagravuras, retomando as inquietações instauradas pela investigação da gravura, para dialogar com a possibilidade de a impressão acontecer pela ação do fogo, colocando o artista diante de seus devaneios. *A Psicanálise do Fogo* e *o Direito de Sonhar* são as obras de Gaston Bachelard que intervêm a leitura deste trabalho; com base na leitura dessas obras, ‘reproduzir’ e ‘multiplicar’ ganham novas conotações, desvinculando a gravura de seu servilismo técnico reprodutor.

Assim, esta dissertação expõe as etapas de investigação ocorridas durante o curso de Mestrado, cuja metodologia se estruturou com base na prática de ateliê e em aproximações teóricas, fazendo-se análise e síntese destes elementos pela dialética; destacando a importância destas etapas, não como resultado, mas como instâncias poéticas de impressões ausentes e presentes desta trajetória.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: DA PALAVRA À POÉTICA, E DA TÉCNICA AO CONCEITO

Neste capítulo introdutório, são apresentados os trabalhos desenvolvidos no Mestrado em Artes Visuais, ou melhor, as etapas do processo que determinaram o ponto de mutação de toda a investigação.

Aliás, os pontos de mutação, pois, no curso das disciplinas “Teoria e Técnica de Processos Artísticos” e “Gravura”, as hipóteses do projeto de pesquisa se desdobraram em possibilidades, partindo-se da reflexão da palavra para se chegar à poética, e das experiências das técnicas de impressão para alcançar o conceito dos trabalhos.

A seguir, estão descritas estas etapas separadamente, detalhando como e por que estas disciplinas transformaram o processo de investigação.

1.1 Processos Artísticos da Poética

Os trabalhos desenvolvidos na disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos levantaram questões sobre a pesquisa em poéticas visuais, direcionando o processo para suas especificidades metodológicas e poéticas.

Estas experiências foram organizadas em duas etapas: a primeira intitulada “Impressões: Presentes Ausentes” e a segunda “Ausentes Presentes: o Outro Lado da Moeda”.

São momentos importantes para a construção da poética dos trabalhos apresentados, e representam juntos o devir do conceito imprimir a partir da instauração da ausência e da presença como recurso visual.

Na primeira proposta, o gesto de imprimir é a tônica, enquanto na segunda a ênfase está na semântica deste gesto. Passar para o outro lado da moeda consiste em revirar, desvelar o sentido ambíguo contido na ação de imprimir.

1.1.1. Proposta I – Os Primeiros Presentes e Ausentes

A proposta deste trabalho foi reproduzir imagens de objetos industrializados – produzidos em série por fôrmas – sobre placas de massa de modelar. O gesto de imprimir os objetos sobre o suporte determinou o objetivo desta experiência, que foi suscitar a poética da *ausência pela presença* e apresentar a impressão como uma ação resultante da força humana com a matéria.

“...le geste de l’empreinte est doué d’une extraordinaire fécondité heuristique. Les artistes disent souvent qu’ils ont recours à ce geste d’empreinte lorsque leur manque l’idée, l’axiome du départ.”¹

Nesta citação, Georges Didi-Huberman nos fala da fecundidade do gesto de imprimir. O tema é tratado por alguns artistas como axioma, como recurso quando lhes falta idéia de por onde começar um trabalho. Nada mais pertinente neste contexto do que trabalhar sob o ponto de vista de uma ciência que tem por objeto a descoberta dos fatos, e como método de investigação a aproximação progressiva destes fatos a um dado problema.

Esta etapa de investigação foi caracterizada pela descoberta de novos conceitos e novas técnicas, buscando referências do artista berlinense Werner Schreib, que criou uma série de trabalhos com a técnica, por ele mesmo denominada *cachetage*, “que consiste em imprimir com objetos industrializados (...) suas marcas sobre uma massa plástica”².

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

² BAITELLO JUNIOR, Norval. *Conceito De Cachetage*. Revista Galeria, n 25. Mini Dicionário de Arte. São Paulo: Área Editorial:1991. p.107.

A ação foi explorada segundo seus modos processuais, lacrando, carimbando objetos industrializados sobre plaquinhas de massa de modelar. Mas, em vez de reproduzir estes objetos repetidamente para ter como resultado um ritmo de formas e cores, como propunha Schreib, a cachetage representou um meio de se chegar a uma poética nas impressões.

As cores, particularmente usadas por Schreib para gerar composições alegres e decorativas, foram suprimidas. Os caminhos se distanciaram, pois o artista já houvera chegado a uma conclusão de seu próprio processo, enquanto a apropriação de sua técnica como recurso de investigação, foi uma maneira de vislumbrar novas possibilidades de um processo ainda em construção.



Buscou-se com a cachetage a mesma sensação despertada nos primeiros trabalhos do ponto de partida da pesquisa, Momento I, II (Figura 1) e III, cujas atividades produzidas com correspondência entre os opostos desencadearam o ciclo incessante de ver e perceber o infinito no finito, comunhão do pessoal (particular) com o universal, ou melhor, perceber o universal no particular através do simbólico, para então constatar-se a identidade de opostos, sua fusão de aparências e verdades; uma experiência perceptiva para fundir tempos e materiais.

Figura 1: detalhe Momento II

Os contrastes de luz e sombra das plaquinhas brancas impressas com estes objetos, a disposição delas lado a lado sobre a parede como imagem única (Figura 2) revelaram a dimensão heurística – comentada por George Didi-Huberman – implícita na impressão destes objetos sobre estas plaquinhas, pois a partir de uma ação simples (imprimir,) descobriram-se as formas de ampliar e formular novos questionamentos sobre a impressão enquanto técnica e enquanto paradigma. A forma resultante do gesto nunca era previsível, pois no processo da impressão ela era sempre problemática , inesperada, instável e portanto, aberta.

É verdade que o gesto de imprimir tanto pode ser fecundo de resultados como pode gerar idéias. Ao recorrer à impressão como técnica, foi possível vivenciar seu valor de experimentação aberta, e, quando se buscou conceituar o trabalho a partir da palavra impressão, fez-se uma ponte de entendimento entre o pensar e o fazer artístico.

A impressão transmitia física e opticamente a semelhança dos objetos impressos, mas ela não era o objeto. A falta dele é que nos indicava sua presença. Era um procedimento que se desenvolvia pela força dos contrários – forma e contra-forma, presença e ausência –, pois as imagens do santinho, do parafuso, da chave e do garfo estavam presentes pela ausência destes objetos.

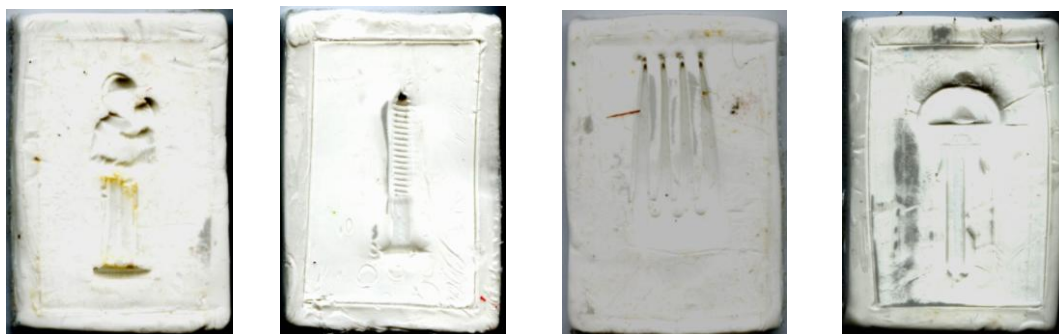


Figura 2: composição com as placas de massa de modelar – “ Os Primeiros Ausentes e Presentes”

A ambigüidade foi outro conceito explorado neste contexto e, no universo de conjunções, ausente e presente se depararam, criando relações entre o pensar e o fazer. A forma dual das polaridades mostrou-se como um meio de evidenciar as teorias pertinentes ao processo criativo, ora para tornar algo presente pela representação, ora para tornar algo ausente pela apresentação. Mas... e a interpretação ?

Com relação aos símbolos e seus significados, as analogias desempenharam um papel fundamental no embate entre significante e significado do fazer artístico. O trabalho permitiu refletir sobre a importância dos símbolos no percurso do processo, pois através das associações simbólicas, pôde-se fazer uma leitura mais aberta dos sentidos que eles deram ao trabalho.

A escolha dos objetos e do material de suporte para a impressão se deu pelo fato de todos eles terem sido produzidos em uma fôrma, e, conseqüentemente, por constituírem uma produção em série. Apesar dessa escolha não ter ocorrido, a priori, pela relação entre significante e significado dos objetos, não se deixou de buscar associações das imagens com seus conteúdos simbólicos.

O santinho exaltando a religiosidade; o parafuso como elemento de fixação; a chave, o instrumento de abrir e trancar – contendo em si a dualidade –; e o garfo, o instrumento que conduz o alimento. Os conceitos que surgiram dessas associações serviram para elucidar o teor de cada um deles na busca de entendimento do devir processual, pois sacralidade, sustentação, dualidade e instrumentalização são matéria prima da pesquisa no campo das impressões.

Os símbolos e a ação de imprimir fundem-se neste contexto, e o significado desta fusão é fundamental para a compreensão da construção e estruturação da poética, pois a relação simbólica desta experiência sai do nível pessoal rumo ao nível universal dos símbolos.

Torna-se pertinente contextualizar essa experiência pela semiótica peirceana, pois sua visão pansemiótica do mundo nos faz ver que “o mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se compõe exclusivamente de signos”³. A razão da escolha dessa abordagem não passa pelo fato de se tratar de uma forma literária; em se tratando de uma marca, portanto, indexical, o apoio da semiótica acontece para desvendar os sentidos dos símbolos numa visão universal de seus significados e revelar o lado poético contido no conceito imprimir, porque ...

“o homem denota qualquer objeto de sua atenção num momento dado. Conota o que conhece ou sente sobre o objeto e é também a encarnação desta forma ou espécie inteligível; o seu interpretante é a memória futura dessa cognição, o seu “eu” futuro ou uma outra pessoa à qual se dirige, ou uma frase que escreve, ou um filho que tem”⁴.

³ Pierce apud NÖTH, Winfried in *Panorama da Semiótica, de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1998. p. 62.

⁴ Idem. CP, 7.591.

O resultado desta experiência proporciona reflexão tanto sobre os aspectos conceituais pertinentes à técnica quanto sobre o significado plural da palavra impressão. Utilizando os materiais e a técnica, procurou-se ampliar o campo de atuação da cachetage, buscando no ato de imprimir as primeiras impressões presentes e ausentes.

1.1.2. Contra Proposta – O Outro Lado da Moeda

“Desde que o objeto, e suas qualidades morfológicas, foi tido como mero acidente no contexto estritamente abstrato da arte, o artista conceitual virou-se, também, para as possibilidades significativas da linguagem verbal (...) o conceitual habilita a palavra em sua função referencial, ela não é mais entidade física no espaço da tela, não é mais a presença, mas a possibilidade do artístico. A linguagem verbal, tal como é empregada pela Arte Conceitual, afirma, propõe ou sugere, antes da realidade fonético-visual, a realidade nocional da palavra.”⁵

Dá-se início a partir daí a poética da investigação, concentrando na semântica o devir das idéias. O conceito de apropriar-se apenas dos materiais se expande à incorporação da palavra enquanto recurso visual, correspondendo ao desejo de inserção da linguagem verbal na linguagem plástica.

As problematizações durante o procedimento perpassavam pela escolha do tema do trabalho como desafio, pois, ao mesmo tempo que já se tinha decidido no que trabalhar (conceito), pairava indefinição quanto à concretização da idéia, ou seja, qual a forma deste desejo ? Anotando todas as idéias que surgiam, me

⁵ MACEDO, Ronaldo Rego. *A Arte Conceitual*. Guia História e Crítica da Arte 2. Coleção dirigida por Frederico Morais. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972

perguntava se elas representavam realmente o sentido que se buscava: o que está ausente pela presença ?

O trabalho intitulado “Ausentes Presentes” (Figura 3-4-5) consistiu em uma montagem de uma longa fita com a palavra AUSENTES impressa sobre o acetato. O título deste ensaio, apesar de estar em sentido contrário ao da proposta anterior (Presentes Ausentes), não significa que se tratasse de uma oposição, mas, sim, de uma complementação do significado da relação entre ausência e presença, ver o outro lado dos significados.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

A longa fita suspensa por fios percorria o ambiente e desenhava um caminho de altos e baixos, curvas e retas, acumulando-se em algum ponto, trocando de direção e buscando desvios. Era um movimento que se aproximava simbolicamente do próprio processo, visto que, na busca de significados do processo, oscilava-se entre os contrários, enveredando por caminhos e portas, e deparando em certos

momentos com os conceitos, com o excesso, com a repetição e com enigmas a decifrar.

Na leitura simbólica do trabalho, encontrou-se na transparência uma possibilidade de olhar pelo outro lado da ausência, e na palavra, a possibilidade de trabalhar pela semântica o seu significado. Para isso se recorreu à Arte Conceitual como embasamento desta reflexão, visto que, na Arte Conceitual, o valor semântico é maior do que o morfológico, colocando o problema da passagem entre a imagem e o conceito. É importante salientar que o uso da palavra nos trabalhos artísticos não é exclusivo desta modalidade, pois tanto o cubismo como o futurismo, e também o dadaísmo, exploraram a qualidade visual da palavra, usando-a como um recurso da composição formal.

Este trabalho aproximou-se da Arte Conceitual no momento que a linguagem verbal virou matéria-prima (Figura 6), pois, como disse o crítico Alfred Pacquement a Arte Conceitual se define “por sua matéria primeiramente textual, isto é, os objetos e as imagens que forem utilizadas são apenas apoio para uma demonstração de base lingüística⁶.”



Figura 6: detalhe do material

⁶ Pacquement apud Macedo, op. cit., s/p.

A fita percorreu o espaço (Figuras 3, 4, 5), fazendo-se presente por todas as salas, e os altos e baixos deste percurso desenhavam parábolas de ausentes que sinalizavam o ritmo e o movimento dessa trajetória, a qual alimentava-se pela vibração das ambivalências: descer e subir significando os batimentos ou pulsações de um embate.

Nesta relação, percebeu-se também o quanto estar ausente ou presente era uma questão espacial por atuar no ambiente, inserindo-se nele, e por criar uma dialética com ele. Tratava-se de uma imagem poética que interferia no espaço para registrar o embate das polaridades que formavam os dois lados de uma mesma moeda, apontando para a ambigüidade como um movimento cíclico e de mutação, pois aqui ela projeta-se sob o ponto de vista de uma filosofia que trabalha com e pela força dos contrários.

Trabalhar com a *ausência presente* tornou-se um caminho a desvendar. Enigmaticamente, era uma idéia que se repetia e aparecia nas reflexões diárias. As conjecturas das impressões de ambigüidade – tanto ausentes quanto presentes – no processo é um reflexo de partes ou facetas do mesmo processo, partes essas que compõem a mesma moeda e que encontraram na arte uma possibilidade de se expressar e de se colocar no mundo.

Buscou-se com o trabalho refletir sobre as questões que norteiam e delineiam não só o processo criativo, mas o próprio caminho de autoconhecimento.

1.2. Da Técnica ao Conceito

Da técnica ao conceito é o título do texto que aborda os trabalhos desenvolvidos na disciplina Gravura. Da proposta inicial à etapa de execução dos trabalhos finais, o processo foi se transformando, agregando novas teorias pertinentes à gravura até romper com os conceitos tradicionais da técnica e adotá-los como novos paradigmas.

As práticas de ateliê da disciplina realizaram-se com uma preocupação constante: o que tem na gravura que desperta este olhar ambíguo, qual é a angústia despertada pelas técnicas de impressão?

A proposta inicial de construir objetos-oferenda com gravuras surgiu a partir do embate entre ausente e presente sob duas perspectivas: primeiro tornar algo presente pela sua ausência no sentido de representação, e em segundo lugar substantivar o presente no sentido de *gift*.

Mas que imagem, ou que forma, dar a este embate? Quais ou quem são os presentes? Qual é o estatuto da oferenda nas ações artísticas? Estas indagações têm construído, assim, a poética de imprimir, que nem sempre consegue responder a todas as perguntas, mas consegue instigar cada vez mais novas possibilidades de percepção da própria pesquisa. São questões que têm sido, desde então, a problematização de um processo introspectivo, silencioso, sagrado, ritualístico e cerimonioso. O objeto artístico, fruto destas reflexões, vem de algo que foi ou que estar a vir a ser impresso. Tem vida e vai morrer, e o que já está morto terá vida.

Mas, para ampliar o conceito impressões, torna-se necessário questionar a gravura e seus desdobramentos, rever sua origem e seu caminhar ao longo dos tempos, pois “para ampliar ou revisar o conceito e prática de uma arte é preciso questionar sua própria finalidade”⁷, e como esta finalidade vem tomando novos rumos à proporção que o tempo passa.

Retomando a história das impressões, nota-se que, desde a revolução da tipografia, a gravura tem se destacado como uma linguagem de expressão autêntica e autônoma, e esta importante conquista se deve aos artistas gráficos que, ao longo do século XX, fundaram clubes e centros de gravura, fomentando as pesquisas a ponto de fazer “a gravura questionar a si própria”. Suas contribuições foram e têm sido a combinação de diversas técnicas para um único resultado, a manipulação das formas de apresentação e a potencialização das dimensões espaciais da gravura.

No sentido do inusitado, a produção tomou novos rumos; segundo Juan Martinez Moro, a técnica deixou de ser uma prática para tornar-se um paradigma no contexto da arte contemporânea. Para compreender a gravura hoje, é preciso, pois, compreender a produção contemporânea de arte como um todo e a relação do espaço com o produto artístico, porque “una de las cuestiones que el arte contemporáneo ha situado en el centro de sus intereses conceptuales y prácticas compositivas es la análisis espacio-temporal de la imagen y de la obra.”⁸. A obra de arte deve ser desvelada com um verdadeiro saber, respeitando sua autonomia.

⁷ MORO, Juan Martínez. El Grabado como Paradigma en Arte Contemporáneo in *Cultura Visual* - Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Salvador: Edufba, 2000.

⁸ Idem, p.42.

O período da pós-modernidade abrange uma diversidade de expressões que absorvem o espírito de mudanças vigentes em cada época, e adota o pluralismo como a engrenagem desta manobra. Pode-se dizer que, antes do século XX, a gravura era considerada como um meio de reprodução da imagem e que, na contemporaneidade, ela se desvinculou deste caráter meramente gráfico-multiplicador para ser revelada como uma linguagem artística específica e independente.

Desta forma, a livre experimentação fez transbordar os conceitos pertinentes à gravura, e artistas como Jean Dubuffet, Arnulf Reiner, David Salle, Malcolm Morley, entre outros, colaboraram substancialmente para a construção de uma nova visão da gravura como um meio das hibridações entre obra, espaço e processo artístico.

Em “Presentes para os Ausentes”, trabalho desenvolvido em “Gravura”, nosso ponto de partida foi trabalhar com a gravura, não como um instrumento técnico, mas como um meio que questiona o processo e alimenta o devir da imagem. Nesta perspectiva, a técnica deixou de ser um mero aparato para tornar-se um meio de realizações entre obra, espaço e fruidor.

A proposta foi construir gravuras-oferenda, usando técnicas de impressão variadas a partir do embate conceitual ausência/presença.

Durante os procedimentos, o contato com os materiais gerou resultados diferentes, e as imagens, as formas e o próprio processo tomaram rumos imprevistos,

visto que a experiência com a idéia de objetos-oferenda propiciou não só a revisão conceitual da proposta, como também a elucidação dos próprios questionamentos da gravura.

O primeiro experimento foi realizado com os trabalhos obtidos pela revelação fotográfica sobre papel sensibilizado, no qual bananas serviram de matriz para as estampas. Consequentemente, na tentativa de montar gravuras-objeto com esse material, deparava-se com os seguintes questionamentos: qual a intenção deste trabalho? Qual o objetivo de representar elementos através da gravura?

Este é um ponto importante na pesquisa das Impressões, visto que a ação de imprimir, aqui representada pelas técnicas de gravura, metaforiza a relação entre o ato de fazer (prático) e o ato de pensar (teórico) do processo artístico. É uma relação que se baseia na figuração, no simbólico e no sagrado, cujos aspectos tais como forma e lugar de apresentação, preparação de suportes e seus materiais transformam o processo num devir constante.

Como foi dito acima, as transformações ocorridas durante as experimentações envolvem teorias, técnicas e manipulações de suportes e espaços, assim como propiciam resultados que não restringem a concepção da gravura a um mero aparato técnico, pelo contrário, elas estimulam novas facetas conceituais no âmbito gráfico, isto é, através do devir do processo se estabelece uma atualização constante do

trabalho, visto que “o modo como a obra se *forma* (o processo) nos informa sobre o que ela nos mostra”⁹.

É o momento da pesquisa em que a experiência com a gravura se aproxima das inquietações do artista chileno Mario Soro, que trabalha com gravuras para se referir à sua instrumentalidade : o *que, como e sobre* o que gravar...pois “cada gesto, necessita uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário. Senão instrumento, ao menos um utensílio”¹⁰.



Figura 7: Livros e Coleções¹¹

As inquietações de artistas como João Atanásio (Figura 8), com seus *Micro-organismos*, título que conceitua suas gravuras como micro objetos, ou Nelson Augusto (Figura 7) com *Livros e Coleções*, instalação com caixas de livros feitos de gravuras e separados por poéticas cromáticas, são comuns ao processo , e desvelam estratégias que intervêm na realidade concreta de “Presentes para os Ausentes”.



Figura 8: *Micro-organismos* – João Atanásio¹²

⁹ FERVENZA, Hélio. *Algumas Contribuições para uma Análise Contemporânea da Obra Gráfica e seu Espaço de Apresentação*. In Cultura Visual – Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Salvador: Edufba, 2000.

¹⁰ Durand, 1992, p. 55

¹¹ AUGUSTO, Nelson. Disponível em <http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/nelsong1.htm>

¹² ATANÁSIO, João. Disponível em <http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/atanasiog1.htm>

Fervenza (2000), ao problematizar a atual produção em artes gráficas e a construção de novas referências para situar os trabalhos com gravura, baseia-se numa afirmativa de Jean-François Lyotard sobre os “operadores da visão de arte”, que nos elucida sobre estas inquietações:

“a transmissão (exposição) de uma mensagem (a obra de arte), por um expedidor (o artista, o responsável da exposição), um destinatário (o público, o crítico, o colecionador, o comprador), a propósito de algo (referente), utilizando um feixe de canais (as formas, os pigmentos, os suportes, os lugares, os paradigmas culturais,...), e finalmente, com um efeito (efeito de arte)”¹³.

O presente contexto enfoca principalmente os conteúdos do *feixe de canais*, buscando nas formas, nas cores, nos suportes e na montagem um entendimento mais amplo sobre os paradigmas que entornam a gravura contemporânea, a saber a apropriação, a pluralidade, a transgressão e a sacralização.

Dos esboços iniciais do projeto (Figura 9), pouco se aproveitou das idéias de apresentação. A escolha de dobradura de papel para formar objetos, a colocação destes sobre pequenas bandejas redondas não correspondiam ainda ao que se buscava como transgressão. Pelo contrário, estas formas eram alegóricas e figurativas, e pouco diziam desta extrapolação de conceitos.

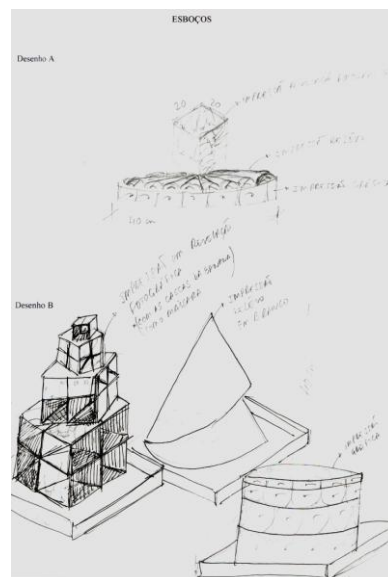


Figura 9: esboços primeiras gravuras-oferenda

¹³ Lyotard apud Fervenza, op. cit., p.91-96.

Mas os procedimentos técnicos tiveram continuidade, e, como meta, foram traçadas três experimentações : o fotograma, a xerocópia e o corte com faca.

Na feitura de cada uma destas técnicas de reprodução gráfica, parava-se para refletir sobre elas, conhecer suas particularidades, objetivando transgredir cada uma delas sob o ponto de vista da reprodutibilidade.

No fotograma de bananas (Figura 10), a imagem de cada gravura se particularizava, tanto pela disposição quanto pelo tempo de exposição ao sol, resultando em tonalidades de cores e composições distintas. No conjunto, este trabalho nos parecia oriundo de um procedimento da repetição da imagem, mas, na verdade, apenas as formas da fruta se repetiam, criando uma relação entre conceito e técnica. As gravuras nos revelavam uma contradição visual que denotava presença e ausência, confundindo o observador com relação ao próprio processo. O que é denunciado na técnica é velado na obra, ou seja, a técnica promove uma *revelação* além da imagem, ela manifesta o conceito enquanto busca do devir da pesquisa.

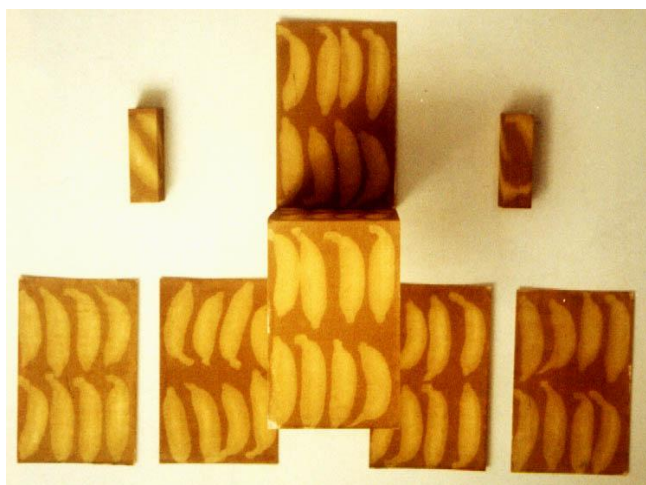


Figura 10

Posteriormente à manipulação destas gravuras, as experimentações se tornaram mais inquietantes, instigando a pesquisa a novas experiências com os trabalhos, e desencadeando nos outros dois processos gráficos: a xerocópia e a faca de corte.

Na xerocópia (Figura 11), a repetição se polarizava com a revelação dos trabalhos anteriores. O suporte, que era o papel, ainda prevalecia, e, partindo-se de uma montagem com pipocas estouradas sobre uma folha de formato A3, produzia-se uma série de xerocópias em preto e branco. O toner contrastava com o fundo branco, ampliando os grãos de pipoca. A cor já não era mais importante, e a questão central se deslocava para a reprodução técnica da imagem. Em seguida, as cópias eram agrupadas em uma só gravura, e surgia a pergunta: será que a gravura é somente uma técnica de reprodução da imagem? E quando a imagem se repete para compor uma outra imagem, o que se pretende, representar as pipocas ou simular uma nova visão?



Figura 11: foto detalhe da xerocópia de pipocas

Os grãos de milho, estourados pelo calor, aí se ampliavam em flocos brancos pela técnica, e eram redimensionados pelo conceito. Repentinamente, não se reconheciam mais os grãos devido ao tamanho e ao contexto. Pairava no ar uma dúvida quanto ao conteúdo da imagem, mesmo ela se repetindo tecnicamente, mas

tinha-se a certeza de tratar-se de fotocópia. A técnica se revelava na composição, e a imagem da pipoca se velava em sua reprodução.

Passava-se a uma nova fase da experiência, acumulando das fases anteriores revelações e multiplicações. A nova etapa tratava da subtração como meio de tornar a imagem das coisas presente, colocando o significado da palavra para dialogar com a técnica e a forma.

Se de um lado sabe-se que subtrair significa “tirar (algo) de (alguém ou de si mesmo), fazer desaparecer, eliminar, omitir”¹⁴, a palavra aí perdia seu sentido ao constatar-se o que as formas dizem das coisas, vemos nos cortes: a banda da maçã, da pêra, da uva e da romã (figura 12) – o sentido da técnica reforçando tanto a ausência quanto a presença das coisas.



Figura 12: detalhe da gravura de corte

Com uma faca de corte eram feitas gravuras de frutas sobre papel craft, montadas em tiras e blocos (Figura 13) – as tiras eram feitas com módulos recortados, colados nos outros, e os blocos eram as mesmas



Figura 13

¹⁴ HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2.630.

gravuras empilhadas umas sobre as outras. Nas extremidades, inferiores os blocos eram apoiados em suportes colocados perpendicularmente à parede.

Diz-se subtrair aquilo que não mais está, mas que é presente. As formas vazadas contrastavam com o fundo (de cor diferente) para enfatizar e ampliar os elementos ausentes, negando o significado da palavra pela sua antítese: não consegue manter as formas em segredo, não as elimina e nem as omite (que são valores semânticos da palavra).

Além das questões conceituais até aqui abordadas, estes trabalhos indicam uma nova proposta, e conseqüentemente um novo propósito. Eles advêm de apropriações de imagens e de procedimentos que incitam aspectos da impermanência do processo. O resultado nos diz de algo que está ausente, mas que se torna presente em imagem. O que está representado alude ao que não existe mais, não está ali. Presente é um conceito que reage à combinação destas gravuras, que se transformam seguidamente em presentes a serem ofertados.

Porém, a idéia de oferta perde força quando se chega na montagem final. Sente-se a incompletude deste propósito com relação ao sentido de doação. Os trabalhos não transmitem o conceito quando não conseguem por si só falar do que está por vir: a construção da idéia é reveladora, reprodutora e subtrativa, mas desprovida de sentidos e sentimentos. Isto é, os procedimentos técnicos de revelação da imagem por fotossensibilização, a reprodução por xerocópias e a subtração pelo uso de faca de corte não conseguem extrapolar o sentido básico das técnicas quando não despertam as relações simbólicas intrínsecas entre objeto e conteúdo.

Além do mais, a forma de apresentação continua figurativa e alegórica, não comungando com a idéia de oferenda. Há insatisfação com este trabalho, e, para compreendê-la, recorre-se à contemplação da obra a fim de tornar presente o que está ainda ausente dos sentidos. A revelação, a multiplicação e a subtração são etapas do devir tanto conceitual quanto prático, buscando nas formas, nas cores e na montagem um entendimento mais amplo sobre os paradigmas que entornam a gravura neste contexto.

São etapas inquietantes e renovadoras que se desenvolvem a partir da combinação de técnicas com conceitos. “Presentes para os Ausentes” (Figura 14) representa uma comunicação mediática entre a memória e a livre experimentação, misturando processos, linguagens e tempos sob a visão merleauPontinianos de que a obra de arte é “uma imagem da verdade ambígua de nossa existência ou de nossa relação com o mundo”¹⁵.



Figura 14: detalhe do trabalho

De acordo com esta visão, os trabalhos constituem uma composição gráfica que deseja sacralizar as gravuras como oferendas, e se apropria de elementos simbólico-materiais para gravar, deixar rastros e marcas em forma de ritual. Um jogo

¹⁵ HAAR, Michel. A Obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras. Coleção Enfoques-Filosofia. Rio de Janeiro: Difel, 2000, p.13.

permanente de contrários, mas ambivalentes. No embate entre aparição e desaparecimento da imagem, constrói-se uma poïética com as técnicas de representação gráfica, um devir que se faz presente pelas ausências: “Revelada”, “Multiplicada” e “Subtraída”.

2. IMPRESSÕES: O CONCEITO

Este capítulo sintetiza as questões instauradas no processo das disciplinas “Gravura” e “Teoria e Técnica em Processos Visuais”, abordadas nas considerações iniciais, centrando na palavra impressões o conceito da pesquisa. Destaca-se em Impressões a importância do conceito no processo criativo, pois

“Sem o conceito não saberíamos bem onde começa e onde acaba uma coisa; como impressões as coisas são fugazes, fugidias, deslizam de nossas mãos e não as possuímos. O conceito, interligando umas com as outras, acaba por fixá-las e aprisioná-las. Diz Platão que as impressões se nos escapam se não as amarramos com a razão, como, segundo a lenda, as estátuas de Demétrios fugiam dos jardins durante a noite, se não estivessem atadas. Jamais nos proporcionará o conceito o que nos fornece a impressão – a carne das coisas. Mas isto não obedece a nenhuma insuficiência do conceito e sim a que o conceito não pretende desempenhar este papel. Jamais nos dará a impressão o que nos dá o conceito – a forma, o sentido físico e moral das coisas. Se devolvermos à palavra *percepção* seu valor etimológico – alusivo a acolher, apresar – o conceito será o verdadeiro instrumento ou órgão da percepção e apresamento das coisas”¹⁶.

Edith Derdyk, baseando-se na citação de Gasset, fala do processo de percepção como responsável pela emissão de conceitos. Do mundo exterior as informações são captadas por imagens e, através do conceito, pode-se organizar estas imagens, interligando-as umas às outras. Então, o conceito se transforma em método e a percepção em instrumento de acolhimento; juntos, criam uma poética baseada na técnica e na semântica.

¹⁶ Gasset apud DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho*. Desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1989.

Em *impressões*, a palavra em si condensa sentidos conceituais e perceptivos em um único ponto, possibilitando o apresamento dos momentos em que os ausentes se tornam presentes, ou em que os presentes se tornam ausentes. O conceito imprime e cria relações com o tempo e com os materiais.

A palavra em suas diversas possibilidades semânticas é veneno e antídoto, e age como diagnóstico e sintoma da dualidade contidos nas impressões, destacando na ambigüidade o movimento cíclico e de mutação, o conhecimento dinâmico e filosófico do jogo de polaridades. Abre-se, então, um caminho de entendimento de um processo criativo baseado em uma filosofia que aborde a relação entre o indivíduo e o mundo de acordo com a sua própria visão de mundo, e a partir daí trabalham-se estes conceitos conscientemente.

A identificação e a compreensão das principais teorias e práticas das Artes Visuais, nesta pesquisa, começam a partir da análise de possibilidades de significado da palavra impressão: vestígio do encontro de um corpo com outro, uma vaga idéia, e influência que alguém ou alguma coisa exerce sobre uma pessoa, entre outras. Trata-se de uma análise de significantes e significados para identificar a diversidade simbólica da ação de imprimir, avaliando a importância destes no processo criativo.

A impressão é um mero recurso encontrado para expressar um sentimento, ora envolvido em reflexões teóricas, ora envolvido com o universo cognitivo. As transformações ocorridas ao longo do processo criativo sofrem influências tanto do campo teórico, através das leituras e reflexões, quanto do campo vivencial, através

das técnicas e de seus paradigmas. História e memória se fundem gerando imagens, e os valores de tempo e espaço se desmistificam.

Sabe-se que a experiência de fazer uma impressão não é exclusiva do artista, qualquer pessoa já teve esta oportunidade, deixando indícios sobre alguma superfície: pegadas na areia, digitais em papéis, nomes gravados em árvores etc. Mas a vontade de investigar e experimentar tais efeitos com mais frequência é um jogo que requer aprofundamento, pois a palavra impressão tem significado amplo e abrange uma diversidade de práticas e de resultados diferentes.

Para isso, recorre-se a uma filosofia que valoriza a experiência e o olhar do ser humano sobre o mundo, suas ações e suas intencionalidades. A consciência e a vivência estabelecem uma ponte entre as teorias do conhecimento e o processo artístico, ou melhor, o processo criativo. Em suma, busca-se unificar as imagens que surgem espontaneamente com a intencionalidade do pensamento discursivo. Mas nem sempre é muito fácil estabelecer esta união:

“(...) mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver¹⁷”.

¹⁷ CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 106.

Enquanto a obra nos fala, a escrita nos permite registrar, divagar e refletir sobre a obra e conseqüentemente sobre o próprio processo. A dissertação se estrutura em ensaios que abrem espaço para dialetizar o processo que está em constante transformação, usufruindo da contradição como elemento que pulsa ao ritmo da dinâmica do real.

Uma outra questão a abordar é de ordem metafísica, visto que, durante o processo de pesquisa das Impressões, as experiências empíricas conduzem a questionamentos da percepção, pois temas como o instante da imagem, das ausências e presenças, apontam para as relações do ser humano com o mundo, e para as questões universais e suas implicações sensoriais sob o ponto de vista do indivíduo.

Neste contexto, cabe à presente pesquisa salientar as inquietações advindas de posicionamentos filosóficos de alguns pensadores, com o objetivo de integrar condutas e épocas distintas ao âmbito das impressões, abrangendo, assim, uma diversidade de interpretações dos trabalhos, desde sua origem até seu próprio processo criativo. *A metafísica das idéias às impressões, da arte como conhecimento intuitivo e da arte como um saber sensível, espiritual e religioso* fomenta o devir do processo e da obra para um exame mais concreto do ser e de suas propriedades.

A visão pessoal sobre valores universais baseada nas impressões é a defesa de David Hume que é confrontada nesta pesquisa pelo entendimento dos sentidos. “*Nil set in intellectu quod non prius fuit in sensu* – não há nada no entendimento que primeiro não tenha estado nos sentidos”¹⁸.

¹⁸ Locke apud VERGEZ, André. In: *David Hume*. Biblioteca Básica de Filosofia. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 18.

As *soluções visuais* advêm do mundo das idéias, e estas são provenientes das impressões. Hume, em seu Tratado da Natureza Humana, aborda os conceitos *idéias* e *impressões* como fios da teia da percepção: “todas as percepções do espírito humano se resumem em dois gêneros distintos que designarei por impressões e idéias”¹⁹. “Apenas as impressões são originárias; as idéias são somente ‘cópias das nossas impressões, reflexos atenuados das nossas sensações no espelho dos nossos pensamentos”²⁰.

A experiência científica das Impressões (como dados originais) atesta as formas de percepção quando ouvimos, vemos, tocamos, amamos, odiamos e desejamos. Torna-se importante “trazer as idéias para luz”, como diz Hume, desvelando significações, regressando das idéias às impressões. Este método fenomenológico é um processo que mostra as operações simbólicas entre o sentir, o ver e o pensar no instante em que a imagem acontece. É um reencontro de impressões do contato imediato para construir o método empírico e causal – entenda-se por causalidade como uma visão *humeana*, ou seja, não se trata de um princípio que rege as coisas, mas de um *princípio da natureza humana*.

A experiência empírica segue os princípios de Schilling no “eterno combate das duas potências originais da natureza, a luz e a noite”²¹, tendendo ao apaziguamento das dicotomias e encontrando na ambigüidade a força de identidade original.

¹⁹ Hume apud Vergez, p. 17.

²⁰ Vergez, 1984, p. 17.

²¹ id., p47

Considerando a perspectiva hegeliana das Impressões como impulso do nosso espírito, opta-se na presente pesquisa pela escolha deste tema para encontrar o significado do imaginário no mundo intelectual e sensível, concentrando no símbolo imprimir as reflexões, experiências e conjecturas idiossincráticas. A metodologia consiste em confrontar teoria e prática como pólos que dialogam e se complementam, ampliando o sentido de ambivalência e ambigüidade contido no processo criativo: um constante mudar de idéias num ciclo ininterrupto entre *Natureza, Idéia e Espírito*.

No instante em que a percepção da imagem acontece, um complexo sistema dispara impressões que alimentam uma cadeia de sensações físicas, emocionais e espirituais. A obra torna-se ponte entre os pólos ausentes e presentes para adensar estas relações idílicas de forma/contraforma, real/ imaginário, e o conceito imprimir possibilita aprisionar a percepção fugaz no momento do acontecimento da imagem.

Neste viés, *imprimir* os sentidos ou os objetos é uma ação que cria relações entre os conceitos, o tempo e os materiais, permitindo também uma reflexão maior sobre as relações entre o universo cognitivo e o universo presente. Concentram-se, no símbolo IMPRIMIR, as reflexões, experiências e conjecturas de uma metáfora que se materializa pelos pólos da dualidade; opostos que dialogam e se complementam.

Impressões é um conceito e, como tal, torna-se o ponto de cruzamento dos eixos ausência e presença, ponto este que ressignifica a percepção como instrumento de apresamento das coisas.

3. “Ausentes Presentes”: A POÉTICA DO DUPLO SENTIDO

Neste capítulo, analisa-se a instalação “Ausentes Presentes”, constituída de dois objetos: uma longa fita de “Ausente” e um cubo de espelho com a mesma palavra no seu interior e exterior, promovendo a reflexão finita e infinita da imagem.

Trata-se da etapa que busca, na teoria abstrata da significação, o sentido da palavra e a relação entre os signos e seus referentes. Por isso, ao investigar a Arte Conceitual, revela-se um processo de identidade com as preocupações sociais e filosóficas desse movimento, o qual se fundamentou no questionamento da própria arte e da linguagem verbal, para compreender a extensão e os limites dos conceitos de arte e vida.

As duas experiências abordadas no capítulo das considerações iniciais se tornaram etapas decisivas para a construção da poética Ausente/Presente, pois a palavra redimensionou a idéia das impressões. A linguagem verbal se transformou em um recurso pictórico, seja pela técnica gráfica que a transformou em imagem, seja pelo jogo de significado com a obra e seu título, que ampliou o repertório de imagens.

A instalação propiciou fazer uma abordagem conceitual da visualidade da palavra AUSENTE em situações distintas: na fita xerocopiada, no cubo de espelho, na sombra projetada ou na projeção de luz. Cada uma delas contribuindo com suas peculiaridades e especificidades técnicas e conceituais para potencializar seus significados.

3.1. Da Fita

A longa fita de acetato transparente (Figura 15), com tiras de xerocópias, fora suspensa no espaço por fios transparentes. No singular, a palavra escrita se repetia pela técnica, pluralizando sua presença. Sua montagem desenhava altos e baixos de AUSENTES, circundando o fruidor que, ao adentrar na sala, contaminava seu imaginário tanto pelos ausentes impressos na fita, como pelos ausentes projetados sobre as paredes, formando um “labirinto” onde, segundo Sandra Rey,

“(...) a fita envolvia o espaço da sala como se fosse um fio de Ariadne. Com a diferença que, no lugar deste fio conduzir a uma saída, (...) Tonico faz o espectador perder-se num labirinto de repetições e de oposições (...) oposição também na materialidade da relação figura/fundo: palavras impressas em preto, sobre suporte transparente. É como se uma realidade não pudesse existir sem evocar o seu contrário. Lembremos Paul Valery: ‘Eu valho pelo que me falta. Eu me fiz daquilo que me faltava’ ”²².

²² In: SANTOS, Eriel et al. *Instalações Bahia 2001*. Salvador: Bigraf, 2001. 104 p. il.

Evocando sempre seu contrário, a ação dos ausentes buscava representar o significado da coisa que faltava, servindo-se de uma produção limitada de xerocópias da palavra, como matéria-prima que se reproduziria e se multiplicaria através da projeção de suas sombras nas paredes.



Figura 15: Foto-detalle da instalação “Ausentes Presentes”

Esta inversão de valores é fruto da ambigüidade tanto da linguagem quanto das escolhas pessoais. Como a criança que desenrola o carretel de ausentes para transformar pela pictorialidade o vaivém dos significados, abrindo o palco da linguagem. É uma transformação-distorção do tempo, ora simulando a partida, ora o regresso...

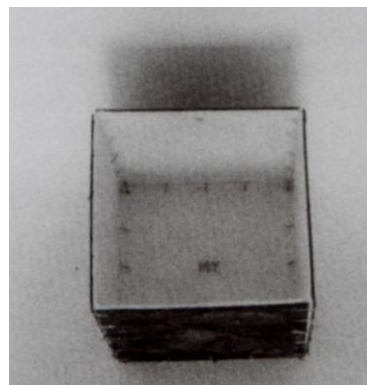
“(...) a ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões)...há os braços erguidos do *Desejo*, e há os braços estendidos da *Carência*”²³.

A simbologia da ausência amorosa é dita por quem fica contemplando os fios que tecem no espaço a forma da ausência. Num silêncio ensurdecador, os ausentes vivificam e “criam a imagem do abraço que funde as duas imagens numa só: o desejo do ser ausente e o desejo do ser presente”²⁴.

²³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

²⁴ id., p. 55

Figura 16: *Keep my dreams* - 1988²⁵



Linguagem verbal se transforma em linguagem visual, ou vice-versa, para arrematar os entrelaces entre vida e arte, imprimindo a marca das relações pessoais com o mundo. Neste viés, recorre-se aos trabalhos de João Carlos de Souza (Figura 16) quanto a seu desejo de transitar pelas linguagens plástica e verbal, e sobrepô-las para fundamentar esta instância da pesquisa, na qual “a palavra se configura em duplos sentidos: tem valor como conteúdo literal e se torna também uma imagem plástica, um desenho abstrato de linhas²⁶”.

Sua visão artística se torna referência neste trabalho, não só por esta razão, mas também, por optar, escolher “as palavras e frases ...[como] sinceras referências, retiradas diretamente de sua própria vivência pessoal”.

Para transcrever sua narrativa, ele faz bordados em tecidos e algodões, desenhos simbólicos agregados às palavras. Na poética da arte como texto, ele busca efeitos mais etéreos e mais desmaterializados, enquanto, em “Ausentes Presentes”, a palavra como recurso plástico desdobra a pesquisa das impressões em suas potencialidades materializadoras das idéias.

²⁶ CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: um Guia de Tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p.38.

3.3. Do Cubo de Espelho

No canto oposto ao das fitas, encontrava-se um cubo de espelho, nas dimensões de 60 x 60 x 60 centímetros, cujas cinco faces, internas e externas, refletiam as ações externas e internas da palavra ausente.

Ao se aproximar do objeto, o fruidor sentia-se parte integrante dele ao ver sua própria imagem refletida infinitamente (Figura 18), fundida em uma só imagem com a palavra, nas paredes internas do cubo. As sensações despertadas por esta aproximação criavam processos cognitivos no artista e no fruidor, pois a imagem produzida no instante da percepção era a inclusão-fusão de personagens que se tornavam um só: ambos reafirmando o valor da ambigüidade neste processo de reflexão. Além disso, a reflexão assumia um outro significado semântico, que era o do pensar, ir além do que se via, pois se ver dentro da obra, e se questionar como tal, nos faziam resignificar este conceito de estar, ou não, ausente. Cada transeunte que se aproximava, aglutinava-se nestas imagens infinitamente repetidas, promovendo uma profusão de reflexões físicas e sensoriais.

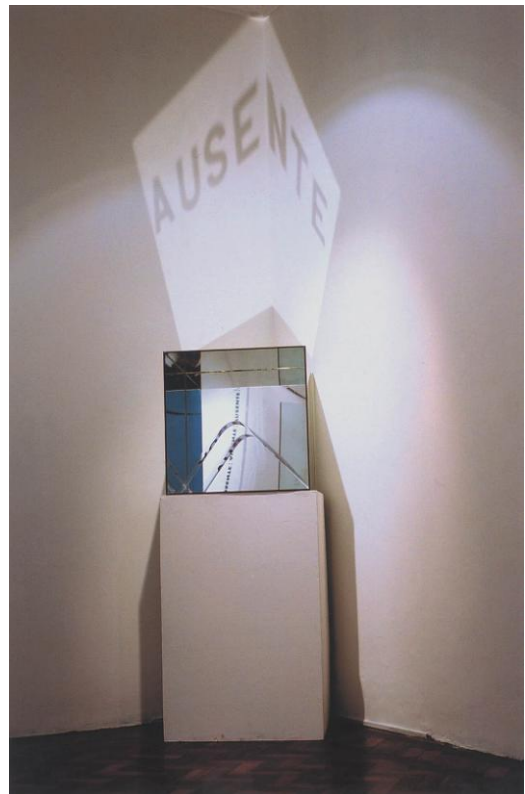


Figura 17: detalhe do objeto



Figura 18: foto-detalle dos fruidores refletidos no cubo

Colocado no canto sobre um suporte (Figura 17), o cubo de espelho projetava na parede detrás a quarta forma da ausência. Uma vez observada, ficávamos curiosos para saber de onde ela se originava: o refletor de luz, que incidia sobre sua face superior externa, propagava mais um “Ausente” presente, cujas ondas luminosas desenhavam no ângulo do canto da sala um AUSENTE bem nítido, uma única vez.

3.4. *Phármakon* Visual

Os dois objetos juntos, compartilhando o mesmo espaço, nos levam a perceber como a repetição e a reflexão se aproximam conceitualmente enquanto recurso pictórico, visto que tais recursos se alinhavam sob o mesmo propósito de questionar o valor simbólico da ausência-palavra e da ausência-pessoa. Como interpretar o fato de estarmos inseridos e pensarmos estar fora – ausentes – do espaço ao mesmo tempo?

O texto aqui é tecido com base em polaridades apenas aparentes, formando um jogo de figuras com seus efeitos de oposição e de correlação, além de suas possibilidades de transformação, o que só é possível admitindo-se a coexistência dos sentidos, pois as idéias e os recursos materiais se associam simbolicamente, inserindo-se nas entrelinhas da tessitura dos ausentes presentes para criar fluxos entre várias áreas do conhecimento.

O *Phármakon* como crítica ao que é moral ou não no ato de escrever alude aqui a um agente que pode ser tanto remédio como veneno da ambivalência. Se as polaridades forem tratadas dicotomicamente, só deixarão espaço para que um dos sentidos atue. Mas esta é apenas uma das químicas na farmácia de Derrida, e, na receita da ambigüidade em “**Ausentes Presentes**”, reflete-se sobre a arte, sobretudo como uma linguagem que possibilita diálogo entre as partes.

É importante considerar também que, neste viés, a linguagem é uma atividade humana formada por um sistema de símbolos que o homem, somente o homem, pode arbitrariamente criar e compreender, isto é, dar sentido. A vulnerabilidade está no poder de manipulação do sentido que ele quer dar ao seu pensamento, porque “(...) uma coisa é o homem capaz de trazer à luz a fundação de uma arte, outra aquela que é capaz de apreciar o que esta arte comporta de prejuízo ou utilidade para os homens que deverão fazer uso dela”²⁷.

A memória e a instrução no Fedro encontram seu remédio no *phármakon*. Talvez seja aí que Derrida critique a visão de quem interrompe “a passagem entre valores contrários”. Mas por que sua crítica não aponta para a possibilidade da escritura vir a ser uma obra de arte? Ele aborda a questão filosófica de um pensamento estreito e reduzido sobre o *phármakon* da escritura, quando este não “for articulado com a própria possibilidade da filosofia que é em si mesma ambígua, furtiva, sem fundo”.

A crítica de Walter Benjamin é pertinente neste contexto, pois para ele o caráter alegórico de uma escrita que quer falar por imagens cria uma tensão entre os opostos e não deixa que estes opostos se sobreponham um ao outro. Elimina-se a possibilidade de uma proposta fechada e linear, e parte-se para uma proposta liberta dos paradigmas de tempo e verdade. Filosofia e arte se aproximam, ou melhor, se tangenciam, quando, então, a imagem e a idéia se recobrem, mas não perdem seus próprios valores.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 49.

Evidencia-se o sentido da ambivalência como princípio de mutação e deste modo, a observação constante e profunda da natureza sugere a idéia da mutação contínua. A lei universal que tudo rege é o constante mudar, e a realidade se transforma permanentemente. Entre os chineses, esta lei é chamada de TAO e se manifesta através do Grande *Princípio Primordial* (t'ai chi).

Considerando os princípios filosóficos do *I Ching* – *O Livro das Mutações* –, esta filosofia é “a ligação inicial da linguagem humana com uma ordem interior às coisas. Os dois tipos de traço – o contínuo e o descontínuo – formulam um sentido a partir de combinações e seu texto é tecido por esta formulação, cuja ‘leitura’ não se fecha numa trama definitiva”²⁸, cuja manipulação dos traços é sempre imprevisita. No *I Ching*...

“(...) não é preciso palavras para que a comunicação se estabeleça. Este livro não foi escrito em nenhuma língua, nem possui sua própria língua como se estivéssemos lidando com um código, um idioma secreto: em princípio não transcreve nada, nem pensamento nem querer, e é apenas do jogo de suas figuras, de seus efeitos de oposição e de correlação, de suas possibilidades de transformação, que nasce um sentido(...)eis, então, um ‘livro’ que não visa, como princípio, a comunicar um sentido, que é feito apenas de figuras e indicações a serem observadas, se dá a ‘consultar’ tanto quanto a ‘ler’ e não nos fornece nenhum plano ou ordem estabelecidos. E, entretanto, aquilo que, desse modo, parece tão pouco formar um livro, foi o livro que serviu de base para toda uma civilização”²⁹.

Esta tradição permanece até hoje graças ao seu poder de auto-transformação, de mutabilidade, um constante ir e vir entre as polaridades. Percebe-se, através do *I Ching*, o ciclo contínuo e dinâmico da vida, no qual todo o fluxo varia entre as

²⁸ JULLIAN, François. *Figuras da Imanência*. Para uma Leitura...o Clássico da Mutação. São Paulo: Ed. 34,1997. p.13.

²⁹ Idem, p.9.

polaridades. Com base nesta compreensão, é traçada uma trajetória alimentada pela vibração das ambivalências *Yin* e *Yang*, masculino e feminino, remédio e veneno, dia e noite, discurso e texto, pensar e fazer, tradição e contemporaneidade, ausentes e presentes. A ambigüidade projeta-se sob o ponto de vista de uma filosofia que trabalha com os contrários, de uma *Fenomenologia* que visa, através da *intencionalidade*, a superar a dicotomia razão-experiência.

Na *Farmácia de Platão*, por exemplo, a química reage de acordo com as polaridades; adentra-se no universo de reflexões sobre a complementaridade e, com isso, desconstroem-se dicotomias; adentra-se no universo de polaridades, buscando um diálogo entre conceitos e experiências sobre as ações fenomenológicas, num ritmo dinâmico e pulsante, assim como no *Chi*.

O ato de imprimir se modifica cada vez que confrontado com um novo conceito. As idéias materializadas são fruto das relações estabelecidas entre o conhecimento, o sentimento, o tempo e a matéria, constituindo-se, assim, uma ação cíclica de transformação da visão individual de mundo sobre o mundo, o processo como vida, a vida em processo.

Do ponto de vista semântico, a instalação torna-se um meio para expressar a duplicidade de sentidos e significados das imagens. Se no *phármakon da escrita* de Jacques Derrida, a problemática está em concentrar um único significado ao texto, aqui a tessitura se constrói para dar multisignificados, visto que a intenção é falar através de imagens (Figura 19), tornando-se uma ação fenomenológica do *phármakon* visual. As imagens podem funcionar tanto como veneno quanto como

antídoto na construção da poética, uma vez que as lembranças atuam como antídoto que alivia, ou que cura lembranças indesejadas, transpondo impressões sobre paredes e espelhos em forma de imagens simbólicas.



Figura 19: detalhe do cubo

O jogo de figuras e seus efeitos de oposição tecem uma trama que propicia o fluxo entre o fazer e o pensar, deixando de ser uma crítica à moral da escritura, para criar uma linguagem plurisignificativa, de diálogo entre as partes, pela qual os fenômenos da vida concreta e tangível podem ser apreendidos da forma mais abstrata.

Quanto ao poder de manipulação do *phármakon* visual, cabe aos objetos controlar este poder, tendo em vista a sua autonomia para proporcionar desdobramentos de significados, conferindo expressão artística à forma pessoal de entender a vida.

A tensão que se cria pela escrita que quer falar por imagens funciona tanto como veneno quanto como antídoto, deixando de ser uma atividade detentora do saber e das emoções, de sentidos unilaterais, para ser uma ação que deixa em aberto o constante reinventar de histórias das lembranças de vida e das experiências do processo criativo.

Assim, a ação põe em prova diversos aspectos da construção da poética, e, ao mesmo tempo, promove novos desdobramentos conceituais do espaço. Podemos

apelidar de o *phármakon* visual aquele que promove interpretações diversas deste sistema texto-visual. A palavra é lida e absorvida, gerando interpretações múltiplas. Não há uma única forma de se interpretar Ausente; cada um pode dar à palavra o sentido que quiser, podendo encontrar nas entrelinhas deste texto visual o significado que se aproxime mais de sua realidade.

Ao questionar os valores da presença pela ausência das impressões adentramos no campo conceitual da pesquisa, valendo visitar a Arte Conceitual para melhor entender as relações entre idéia, palavra, prática artística e vida pessoal, pois sabemos que a Arte Conceitual sempre se valeu dos recursos lingüísticos e da idéia para questionar a própria arte:

“A arte conceitual habilita a palavra em sua função referencial, ela não é mais a entidade física no espaço da tela, não é mais a presença, mas a possibilidade do artístico. A linguagem verbal, tal como é empregada pela Arte Conceitual, afirma, propõe ou sugere, antes da realidade fonético-visual, a realidade nocional da palavra”³⁰.

Não obstante, os minimalistas “compartilhavam com Mondrian a crença em que uma obra de arte deve ser completamente concebida pela mente antes de sua execução”³¹.

Sem dúvida, Marcel Duchamp abriu as portas de um *inconsciente coletivo*, estabelecendo um paradigma que duraria até os dias atuais. A proposta era dar um mergulho profundo nos conceitos, ou quem sabe, nos valores criados para lidar com a vida e com a arte.

³⁰ MACEDO, Ronaldo Rego. *Arte Conceitual*. Guia História e Crítica de Arte. Coleção dirigida por Frederico Morais. Rio der Janeiro: Mam, 1972.

³¹ Idem.

O interesse por essa união entre processo de vida e processo de arte, entre idéia e realização, a partir da revisão contextual da Arte Conceitual, visa a esclarecer como os preceitos desta arte influenciam os caminhos processuais da pesquisa, visto que os conceitos e a preocupação com teoria e idéias emergem como principais componentes da atividade artística, precedendo, condicionando e predefinindo a natureza do próprio objeto de arte.

Por isso, referenciar a Arte Conceitual elucida o grau de identidade com as preocupações sociais e filosóficas desse movimento, o qual se fundamentou no questionamento da própria arte e da linguagem verbal, para compreender a extensão e os limites dos conceitos de arte e vida. Para Ronaldo Rego Macedo “a arte conceitual pode ser definida pelo seu interesse na totalidade da arte tomada como matéria-prima”³².

Não resta dúvida de que os procedimentos processuais empregados nesta fase da pesquisa estão embasados em processos intelectivos, usufruindo da liberdade de expressão, da democratização e da experimentação oriundas do movimento conceitualista, para tornar presente a vontade de pluralizar o sentido da palavra AUSENTE, configurando o espaço numa instalação de repetições, reflexões, projeções e contradições da falta e do desejo. A moeda que mostra seus dois lados: os ausentes pelos presentes, ou os presentes pelos ausentes.

³² MACEDO, op. cit., 1972.

“Memória”



4. “MEMÓRIA”

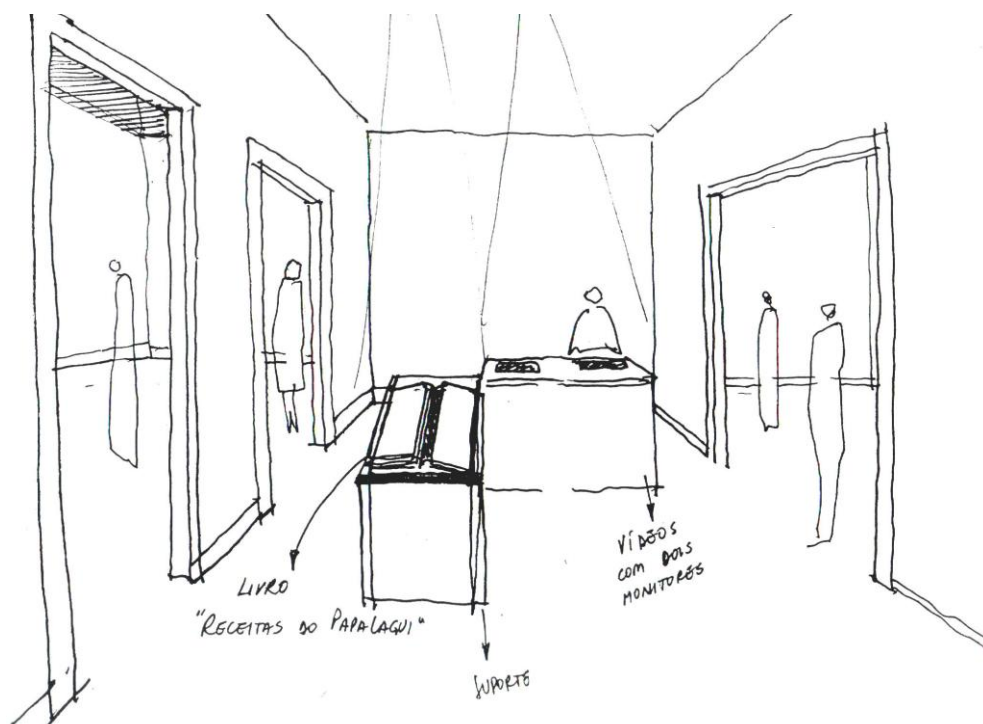


Figura 20: perspectiva do espaço; primeira possibilidade de montagem de “Memória”

Abordam-se neste capítulo as memórias plurais, ou os traços dos devires, da etapa de investigação que descreve, não somente questões semânticas dos presentes e dos ausentes, como também, a interpenetração das trajetórias pessoal e artística e suas inter-relações na construção da poética.

O espaço intitulado “**Memória**” representa a conjunção de dois objetos que materializam os processos artísticos e os processos de vida, corporificados na mídia do vídeo da montagem e na mídia do livro do artista, respectivamente. São colocados lado a lado, intencionalmente, para elucidar os ausentes e os presentes das

impressões da memória cognitiva e trabalhar a relação entre Tradição e Contemporaneidade contida nas referidas mídias.

Neste contexto, a palavra “**Memória**” abrange a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados da própria vida da pesquisa e do artista, explorando a montagem da exposição e a caminhada pessoal do artista como recursos plástico-visuais destes estágios de consciência. Então, o símbolo da tradição, representado pelo livro, e o apelo à contemporaneidade, marcada pela criação da televisão (com seus recursos de transcrição de imagens de um meio a outro), fazem alusão ao *Liber Mundi*³³ de épocas e manifestações distintas sobre o mesmo sujeito, cujas histórias se imprimem sobre suportes diferentes para envolver o fruidor com lembranças de vida e de processo artístico.

O conceito de *Liber Mundi* abrange tanto o livro em si como a televisão, visto que são mídias que expressam valores simbólicos do sagrado, e que estão aqui apresentados em forma de arte como meio de busca de uma resposta divina aos problemas próprios da vida pessoal e do processo artístico.

³³ Recorre-se aqui ao simbolismo do livro não como um objeto detentor da sabedoria, mas sim como transmissor da simbologia de Mohyddin ibnp-Arabi: “ O Universo é um livro vasto” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1996, p. 111)

O encontro do livro com o vídeo assume um caráter sagrado-artístico, não somente por levarmos em conta o peso da tradição sustentado pelo mito do livro ou pela adoração da imagem televisiva na contemporaneidade, mas também, porque os universos do processo de vida e artístico se manifestam e se concretizam a partir dos procedimentos ritualísticos exigidos tanto pela técnica quanto pela mitologização destes procedimentos; assim, as imagens em vídeo e as páginas de zinco do livro são examinadas posteriormente para uma maior reflexão da relação do artista e do público com a obra, reconhecendo nestas mídias seu poder de resignificação simbólica dos procedimentos artísticos (Figura 21).



Figura 21: foto-detalle da montagem

4.1. Digressões ou Memórias de “**Memória**”

Quando se observa um trabalho artístico, percebe-se que ele revela algum sentido, e enquanto experimentam-se as sensações estabelecidas com a obra em si, recorre-se à memória para desvendar os símbolos e os significados resultantes desse encontro.

Esse “despertar” da imagem desencadeia uma série de reflexões que se afirmam e se contradizem ao mesmo tempo. Mais uma vez, recorre-se à *imagem*

dialética benjaminiana, referenciada por Didi-Huberman como uma síntese que nem nega e nem afirma, mas impulsiona o devir da reflexão: “um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma”³⁴.

Recorre-se também aos conceitos de memória, identidade e sagrado abordados por Maria Amélia Bulhões (2001), numa visão dialética que destaca a importância da deflagração do passado, mesmo que seja “sujo”, como mecanismo de crítica e construção de um devir, e não de algo estático e fechado. Segundo seu comentário, “a memória funciona como um referente das identidades, pois é nela que estão guardadas as mais claras lembranças, é nela que se nutrem as redes sociais de sentido”³⁵, e é a partir dela que o silêncio das imagens nos fala, deflagrando o passado consonante com o pretérito.

As imagens midiáticas do livro e da televisão despertam-nos sensações que acionam diversas *memórias sensoriais* e, ao mesmo tempo, deslocam ou descodificam valores matéricos e sociais.

As memórias despertadas pela instalação “**Memória**” fazem parte de um grande arquivo de lembranças e sensações, que nos remete ao ciclo de acontecimentos da contemporaneidade e da história, história essa não-linear, anacrônica e suscetível de mudanças. Ora, por que dar sentido, então, às coisas

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que nos Olha*. Coleção TRANS. São Paulo: 34, 1998. p. 187.

³⁵ BULHÕES, Maria Amélia. Repetição e Memória na Construção Significante. In CATTAN, Icleia. *Imagens da Repetição*. Porto Alegre: Edufurgs, 2001.

como sendo estáticas e paradas no tempo, visto que essa idéia contraria as próprias leis do universo? Como podemos fazer críticas, se nossa visão de mundo não acompanha o movimento do planeta? Estas indagações revelam que o processo contínuo de mutação instaurado a partir do livro e do vídeo amplia o conceito de ambigüidade, criando novos paradigmas diante da dualidade dicotômica, separadora, não amalgamadora.

A legibilidade da imagem, na página ou no *take* do vídeo, suscita a dialética dela própria, isto é, “de um lado a imagem dialética produzindo ela mesma uma leitura crítica de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito (que não é portanto a ‘fonte’ temporal, sua esfera de ‘influência’ histórica), e, por outro lado, a crítica da imagem produzindo ainda uma imagem dialética”³⁶. A relação com a memória passa a ser uma relação de fluxo entre amnésia e lucidez do passado.

E, como memória, este espaço oferece-nos “passados através de um modo de ver o passado”³⁷, visto que há “investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada”. As lembranças são coloridas eticamente e afetivamente com *plasticidade, perceptibilidade e realizabilidade*³⁸, seja nas imagens impressas em páginas de madeira/metal, seja nas telas das minitelevisões. Isto é, a memória nos evoca solenemente as impressões que atingem “não apenas o pensamento, mas

³⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 183-184.

³⁷ GONÇALVES, José Moura. Olhar e Memória. In NOVAES, Adalto ...[et al.]. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 99.

³⁸ Estes conceitos de Hans Küng citados por Gonçalves referem-se às qualidades de não fixar saberes, ter singularidade de traços e se abrir em diversas interpretações, respectivamente.

também e sempre de novo, a imaginação, a fantasia e as emoções, a espontaneidade e a inventividade, numa palavra, todas as camadas do humano”³⁹.

Forma-se, com estes dois objetos, uma rede de significantes que solicita atenção sob diversos ângulos. Na rede, as imagens adquirem uma dinâmica própria para se tentar descobrir, pacientemente, por que e de que maneira elas têm significação para o indivíduo e para o processo.

Como digressões da memória, as palavras ganham sentido, apenas ao estabelecer relação dos trabalhos com os processos de vida e de arte, num exercício de reflexão, meditação e autocrítica. Assim, as *imagens visivas* da “Mesa de Imagens” e das “Receitas do Papalagui” se traduzem em linguagens tangíveis para registrar em “**Memória**” as lembranças pessoais e os indícios da experiência artística.

³⁹ Hans Küng apud Gonçalves in op. cit., p.60.

4.2. “Mesa de Imagens”

Figura 22: foto-detalle da “Mesa de Imagens”



Este objeto é formado por três monitores de TV (Figura 22), dispostos lado a lado, mostrando imagens dos ambientes nos dias de montagem e o ritual de abertura da exposição. Exaltam-se, através dessas imagens, a montagem da exposição e a participação do público no ritual da queima da cânfora como um produto artístico, representando, assim, a gênese do processo de montagem, que culmina com o rito da queima da cânfora.

Os dois primeiros monitores mostram as imagens do primeiro e do segundo dia, que exibem salas, paredes e receptáculos vazios recebendo o material: a chegada e montagem das bandejas, a ocupação da sala dos “Ausentes Presentes”, a montagem do livro e da mesa de imagens. No último monitor, vê-se as imagens captadas durante o ritual de queima da cânfora no terceiro dia. Todos estes instantes flagrados pela lente da câmera, que observava tais procedimentos como a guardiã do

tempo e da memória, transformando cada etapa em uma instância visiva, ou melhor, em visões que se apresentariam como projeções televisivas.

O processo imaginativo do fruidor parte destas imagens visivas, formadas por sucessões das etapas da montagem para que ele mesmo crie seu “*cinema mental da imaginação*”⁴⁰ e projete imagens em sua própria tela interior, pois os três dias registrados e colocados lado a lado contam uma história e formam um “campo de analogias, simetrias e contraposições”⁴¹ para que cada um possa tecer sua própria narrativa.

Por se viver hoje num mundo de imagens, em que se preza muito mais a quantidade e o impacto visual dos efeitos digitais do que a busca de significados mais profundos destas imagens, as instâncias aqui apresentadas em vídeo exaltam exatamente a percepção da simplicidade das imagens aprisionadas para posteriores reflexões, amalgamando devires que são depois ordenados e organizados, com intencionalidade, para dar um sentido ao desenrolar da história.

Trata-se, sem dúvida, da questão da visibilidade que Ítalo Calvino (1999) apresenta tão poeticamente como uma das seis propostas para este novo milênio. As impressões são importantes para a construção desta poética que valoriza a participação do público na obra, para ampliar em conceitos o que o autor denomina de *cinema mental da imaginação*. É um universo que põe em questão a construção de um discurso por imagens que, como ele salienta, é uma característica do mito.

⁴⁰ CALVINO, 1999. p.104.

⁴¹ Ibidem.

A força mítica, portanto, instaura nas imagens resignificações de sentidos simbólicos de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, propiciando ao indivíduo *pensar por imagens* – como sugere Calvino – “permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, ‘icástica’ ” ⁴², para fazer o fruidor refletir sobre elas sem sufocá-las.

Esta sucessão de etapas é mostrada pelos televisores em um tempo contínuo e aparentemente lento: cada fita de vídeo, gravada ininterruptamente durante certa fase da montagem, mostra os ambientes como imagens congeladas, mas que mudam de ângulo e de configuração com o passar do tempo. Não há nenhum apelo a recursos técnicos de vídeo, senão sua utilização como testemunho das ações flagradas dos espaços vazios sendo ocupados, da montagem do livro, e assim sucessivamente.

Naturalmente, os flagrantes da montagem revelam ao espectador a construção e seus pormenores , ora mostrando a participação dos colaboradores da montagem, ora o cuidado e o ritual na colocação e arrumação dos materiais (Figura 23); as bandejas sendo repletas de areia, a montagem das páginas do livro, a suspensão da fita no espaço, tudo exigindo não só força física como habilidade e, sobretudo, flexibilidade diante do inesperado – o acaso decorrente das dificuldades do próprio processo de montagem. Vale salientar que esta revelação visa não só a transformar a

⁴² Idem., p.108

montagem em um recurso plástico-visual, como também a deflagrar as nuances da realização da obra nunca percebidas pelo fruidor, para despertar-lhe diferentes percepções e potencializar as imagens com novos sentidos e significados, de acordo com seu próprio repertório.



Figura 23: detalhe da montagem no primeiro dia

É curioso perceber o *cinema mental*, como define Calvino (1999), funcionando, projetando “imagens na nossa tela interior”⁴³ para poder relacionar estas imagens com o processo imaginativo, ou seja, partir das imagens para expressar em palavras aquilo que é sentido. Assim, as imagens em vídeo evocam a criação como uma ação artística em construção, retratando cada dia como um ato sagrado, ritualístico, cujas palavras registram o que se vê através das imagens, ou o que as imagens levam a ver nestas telas interiores da imaginação. Pode-se definir este momento como o da gênese da montagem; nos dois primeiros dias, consagram-

se a elaboração e a construção, e no terceiro dia celebra-se a criação numa ação artística mística e mítica.

Mística porque sacraliza a montagem em forma de arte, e mítica por se estar diante de um rito simbólico. Como diz Mircea Eliade (1999), o mito não é uma mera distorção da realidade, mas uma expressão poética precoce das sabedorias humanas.

Por estas razões, as relações estabelecidas com as memórias televisivas desencadeiam lembranças de um tempo sagrado e original. É o tempo em que, segundo Mircea Eliade, os homens se tornam contemporâneos dos deuses, e estabelecem um contato com a realidade mítica. Cada passagem televisiva proporciona encontros simbólicos, despercebidos no cotidiano, mas evocados pelas imagens que protagonizam e narram, sob forma simbólica, a força e os aspectos gerais do processo de montagem da exposição.

⁴³ Idem, p. 99

4.3. “Receitas do Papalagui”



Figura 24: detalhe do livro fechado

As lembranças abordadas até aqui se referem à vida do processo artístico, ou seja, à construção, à instalação e à celebração das etapas que constituem a exposição Impressões: Ausentes e Presentes.

Passa-se, então, a falar do processo artístico mesclado com as memórias pessoais, transformando objetos, técnicas e lembranças em imagens míticas, como define Eliade (1999), por nos remeter às passagens da vida carregadas de simbologia, e postas aqui para um aprimoramento técnico-teórico no que concerne à arte, e autobiográfico no que diz respeito aos sentimentos e sensações despertadas nesta

caminhada. Não que estas duas coisas sejam separadas, mas quando em conjunção caminham juntas, com autonomia e fluidez.

Trata-se aqui de “Receitas do Papalagui”: objeto feito de chapas de aço galvanizado e de madeira, nas medidas de sessenta centímetros de largura por um metro de altura. Estas chapas são montadas com bordas de couro, e se fixam com ilhoses e parafusos, formando um grande livro, em cujas páginas estão registradas as experiências plurais de arte e de vida.

O objeto se apropria do caráter alegórico de uma escrita que quer falar por imagens, formando uma trama de conceitos, técnicas, idéias, desejos e acontecimentos pessoais. A tessitura de suas páginas é construída pelo constante mudar da idéia e da realidade desta trama. Elas são como entrelinhas – que não são ditas, expressamente, mas são imaginadas, interpretadas. Em outras palavras, o passado registrado em imagens fabrica a tessitura do presente com o que é visto explicitamente e o que é sentido, senão, sutilmente.

Figura 25



Figura 26



Figura 27

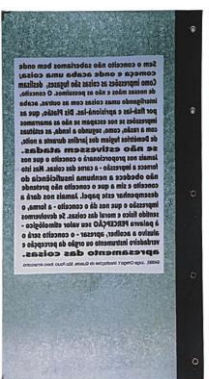


Figura 28

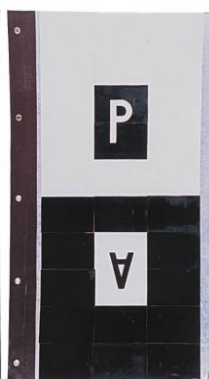
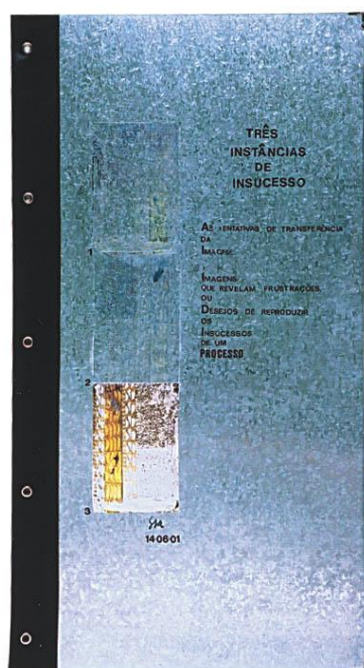


Figura 29



Outro aspecto relevante deste objeto é a pluralidade das impressões registradas nas suas páginas. A diversidade abrange técnicas de impressão, tais como, antropometria, xerocópia (Figura 26), xilogravura, transferência (Figura 27), carimbo, costura, oxidação (Figura 25), fotografia (Figura 28), riscos e marcas, monotipia (Figura 29), entre outras. Fazendo uso delas, a pesquisa se intensifica com procedimentos que desafiam o processo, ora gerando resultados esperados, ora desapontando expectativas. São desafios que geram tensões durante a confecção de cada página, resultando em imagens que testemunham passagens únicas do processo criativo, mescladas com memórias de vida.



Por outro lado, a pluralidade alcança níveis teóricos/práticos jamais planejados, pois, em cada tentativa de feitura das páginas, as problemáticas conduzem a reflexões filosóficas e comportamentais renovadoras. Lidar com estas memórias de vida, e ao mesmo tempo lidar com os acasos operatórios do processo (Figura 30), põe à prova a relação entre o fazer e o pensar, buscando na teoria a fundamentação dos limites e na prática artística a arte de fazer descobertas.

Figura 30: página “3 instâncias de insucesso”

Notamos, por exemplo, a carga simbólica da página em que aparece a camisola de pagão usada no batismo, e a foto da mãe segurando o bebê vestido com esta mesma roupa; os adornos da página, a naftalina e o invólucro... quão representativa é esta imagem e o quanto ela provocava sensações, ou melhor, emoções durante a feitura da página ? Como será que estas nuances se apresentam na obra ? Será que esta carga simbólica é revelada ao fruidor?(Figura 31).



Figura 31

Talvez não se tenha uma compreensão simbólica do contexto pessoal do artista, mas tudo indica que estas imagens levam o artista e o fruidor a construir novos meios de compreensão destes símbolos universais, possibilitando o desdobramento de significados dos elementos de acordo com o repertório de cada um.

Neste viés, torna-se pertinente fazer uma referência à atitude heurística das impressões, característica dos trabalhos de Marcel Duchamp, que em “Receitas do Papalagui” se torna um método de investigação que associa fatos da vida a problemas operatórios de procedimentos técnicos, como também define um método que educa a própria vontade de apreender fatos específicos da vida e do processo para compreendê-los de maneira mais ampla; as fontes e os documentos são pesquisados e impressos num ciclo de invenções, de descobertas e aproximações, ora motivadores ora frustrantes; esta impressão nas chapas galvanizadas acontece para documentar e para pôr à prova estas sensações.

A exemplo destas mudanças, observamos nos desenhos do projeto a(s) mudança(s) ocorrida(s) na elaboração de certas páginas (Figura 32); algumas foram

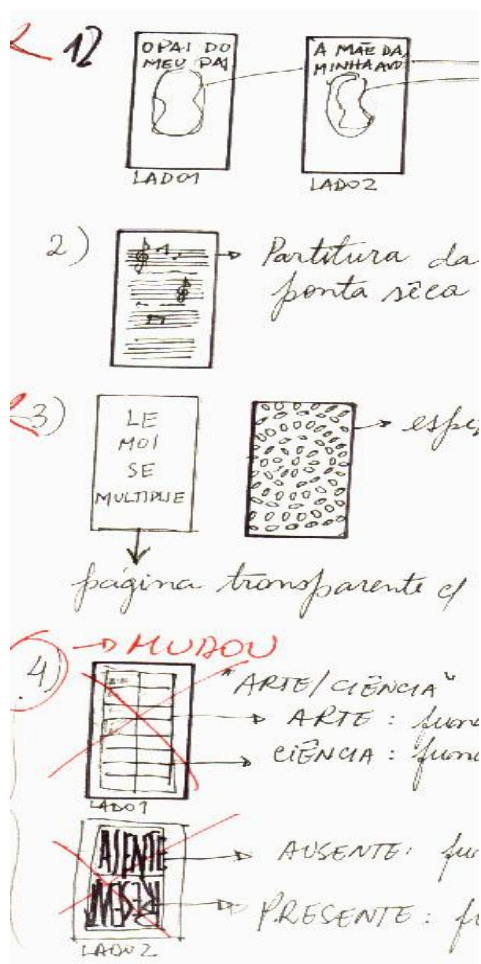


Figura 32: esboços das páginas

até descartadas, pois durante a execução as problemáticas técnicas impulsionavam para outros caminhos, ocasionando mudanças da forma, dos materiais, do conceito e do sentimento na feitura destas páginas. Georges Didi-Huberman cita uma entrevista de Pierre Cabane com Marcel Duchamp que aponta exatamente para esta problemática: “Qual a ‘gênese cerebral’ da obra ‘Gand Verre’? – pergunta Cabane. E Duchamp responde: “Não sei (...) freqüentemente são coisas técnicas”⁴⁴. Os pequenos problemas técnicos e os elementos provocam elaborações constantes deste devir de sensações.

Como coloca Didi-Huberman (1997), são “incômodos” que criam hipóteses e deslocam o pensamento para outras áreas do conhecimento⁴⁵.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou. 1997. p. 127.
O trecho transcrito nos dá uma visão mais precisa desta analogia: “Je ne sais pas. Ce sont des choses techniques souvent. [...] Il y a très peu d'idées, au fond. Ce sont surtout des petits problèmes techniques avec les éléments que j'emploie: comme le verre, etc. Tout cela me forçait à élaborer. [...] Vous savez étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan” (P. CABANE, 1967, p.65-66).

⁴⁵ Ibidem.

No caso do livro, o embate se estabelece no contato das lembranças pessoais e das memórias processuais com as técnicas artísticas, contato este que direciona os procedimentos para caminhos inesperados.

Como livro de receitas, este objeto indica ingredientes e métodos de procedimento, apropriando-se de diversas técnicas de impressão para montar a memória simbólica do devir processual de vida e artístico, com gravuras, objetos, costuras, arranhuras, transferências, colagens, revelações, desenhos e xerocópias. Mas não afirma e nem explica os procedimentos, pelo contrário, ele incita a curiosidade e a constante experimentação, pois o livro expressa a pluralidade não só do tema impressões, como também de idéias que circunstanciam a caminhada pessoal do artista.

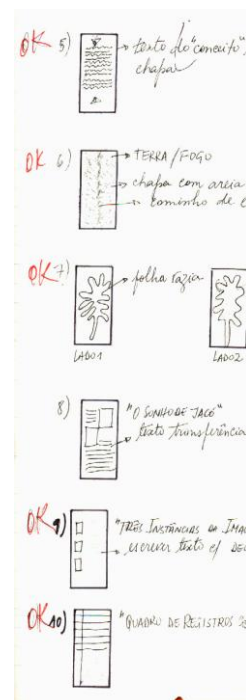


Figura 33: outros esboços

Outra característica desta pluralidade de idéias é o fato de que cada página não representa uma obra já concluída. Às vezes, diante de algumas páginas, vislumbramos como uma janela que se abre para dimensões bem maiores, ou seja, a página não encerra a obra, ela é um projeto de uma idéia redimensionável, tanto em tamanho como em significado.

Mas quem é o Papalagi ? Papalagi é a palavra que designa o *Branco*, o *Estrangeiro* na língua do samoanos. Traduzida ao pé da letra, significa “aquele que

furou o céu; o primeiro missionário europeu a desembarcar em Samoa”⁴⁶, pois os nativos pensavam que as velas brancas dos barcos furavam o céu. O chefe polinésio Tuiávii visitou a Europa no começo dos anos vinte e, ao voltar para seu povo, fez um relato da viagem ao mundo dos brancos, com o olhar atento de quem tem outra relação com a natureza e com o ser humano. Olhar de quem vê a nós e a nossa cultura, para redimensionar a nossa própria visão sobre nós, revelando-nos, pela sua simplicidade, o que não somos capazes de perceber de nós mesmos.

Através de suas páginas, “Receitas do Papalagui” expõe conteúdos despercebidos ou esquecidos pelo artista, mas que, uma vez potencializados por imagens, são revelados para o público, o qual, por sua vez, ressignifica estas imagens. No encontro entre obra e espectador o que vale é perceber através da obra e do espectador aquilo que não se vê quando a obra é realizada, e, até mesmo, aquilo que não se percebe na vivência do cotidiano.

No contexto do objeto-livro, Papalagui é uma apropriação conceitual para confrontar o artista com seu próprio processo, como um personagem pensador, buscador do saber, que vive pensando, embriagado pelas idéias e pensamentos, esquecendo do mundo à sua volta, projetando seus desejos em páginas plurais de sua própria existência. Em outras palavras, o Papalagui é uma autodescoberta, e se insere como prefácio de um documento visual do ser que deseja enquanto pensa.

⁴⁶ SCHEURMANN, Erich. *O Papalagui – comentários de Tuiavii, Chefe da tribo Tiavéa, nos mares do sul*. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 2001.

Centraliza-se no Papalagui a *persona*, o modo pelo qual o artista, com suas idéias, se apresenta ao mundo. Ser Papalagui é ter facetas calcadas em dualidades, ou

...

... Ter o espírito que faz o ser humano pensar...

... Tirar saber de tudo o que vê...

... Ter pena daqueles que não exercem o saber...

... Confundir saber com pensar...

... Ter costume, necessidade, obrigação de pensar...

... Trocar o sentir pelo pensar, ou pensar sem sentir...

... Se dividir sempre !

... Separar as idéias do corpo...

... Deixar que as idéias se devorem umas as outras...

... Achar que a idéia é tão preciosa quanto a flor...

... Envelhecer e enfeiar de tanto pensar...

... Ter uma “cabeça grande” ...

... Desejar, quando pensa, atingir os poderes secretos do “Grande Espírito” ...

... Inscrever todos os pensamentos nos livros...

... Empacotar os pensamentos em livros...

... Contaminar todos pela absorção de seus pensamentos...

... Encher a cabeça de saber e ter de pensar...⁴⁷

Nesta contradição de pensamentos, ser Papalagui abrange perfis diferentes sobre o pensar, encontrando na mídia do livro a materialização de idéias que problematizam e fomentam a pesquisa, pois como propõe Scheurmann:

“Desçamos, por uma só vez, das alturas de nosso espírito até a maneira singela de pensar e de ver deste homem [o chefe Tuiávii] dos mares do Sul que, ainda livre do fardo da instrução e ainda primitivo no modo de sentir e de pensar, nos ajuda a descobrir em que nós perdemos o sentido sagrado do homem, criando, em compensação, ídolos sem vida”.⁴⁸

⁴⁷ Este trecho é um resumo pessoal das idéias centrais do capítulo *A grave doença que é pensar sem parar*, p. 85-92., da obra *O Papalagui – comentários de Tuiavii, Chefe da tribo Tiavéa, nos mares do sul*.

⁴⁸ Id. p.12.

Em termos de conceito, será que “Receitas do Papalagui” pode ser visto como um objeto artístico independente e autônomo ? Por que usar o livro como forma de expressão? Esta pergunta surge em detrimento dos dados levantados durante esta fase, encontrando referências na modalidade do livro do artista para embasar este contexto.

Adeptos das vanguardas como Lygia Pape, quando em 1959 inicia a trilogia *Livro da Criação/Livro da Arquitetura/Livro do Tempo*, e Artur Barrio, com os *CadernosLivros* tornam-se referências importantes nesta pesquisa, uma vez que estes artistas baseiam suas obras na vivência e na experiência para configurar uma poética de trânsito da arte à vida, ou da vida à arte.

Vale ressaltar a aproximação entre “Receitas do Papalagui” e o trabalho de Barrio. Este artista tem como particularidade fazer de seus *CadernosLivros* o embrião teórico de sua pesquisa, tornando-os “espaços de pulsão e crueza donde brotaram idéias a serem colocadas em prática enquanto projetos de ação”⁴⁹. É neste sentido que se traça um paralelo entre os *CadernosLivros* e “Receitas do Papalagui”, pois, em cada página de um ou de outro, a leitura e a interpretação dos textos-visuais se abrem em novas perspectivas, em projetos a serem concretizados em dimensões e espaços diferentes.

⁴⁹ BOUSSO, Vitória Daniela. A Metáfora dos Fluxos in: *Artur Barrio. A Metáfora dos Fluxos—2000 / 1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000. p.14.

Toma-se também Barrio como referência, quando se registra o contato sensorial provocado pelo seu Livro de Carne (Figura 34), não no sentido e na força



Figura 34: “Livro de Carne”⁵¹

de despertar o fruidor para os problemas sociais – que aliás é a tônica de sua poética – mas pela simples sensação do toque, e pelo fato de ele transformar seus trabalhos em espaços férteis em que o tempo é agente de mutação, transformando a própria obra”⁵⁰.

“ Receitas do Papalagui” tangencia este jogo do tempo pelo manuseio de suas páginas, retrocedendo-as, despregando-as, e criando um discurso plurivisual em seqüências espaço-temporais para cada fruidor. Mas a particularidade de Barrio é que ele tem consciência do tempo, pois como diz Bousso, “ele não perde tempo tentando capturá-lo”; já, em com Receitas do Papalagui, o passado, o presente e o futuro são capturados para a compreensão dos sentidos dos tempos.

Diante de aproximações e distanciamentos entre estes trabalhos, abre-se uma nova perspectiva de contemplar o recurso midiático do livro. Como livro do artista, este objeto representa um exemplar único, realizado com as técnicas de impressão sobre suportes análogos às gravuras, como a madeira e o metal, mas que extrapola os conceitos de gravura e de livro diante da finalidade, da apresentação e manuseio.

⁵⁰ Idem. p.14.

⁵¹ ibdem

Recorrendo às referências da História da Arte citadas por José Antonio Antón (2002), sabe-se que, desde Mallarmé⁵², o conceito de Livro do Artista concretiza-se como meio de expressão que propicia a união entre a pintura, a escultura, a poesia experimental, as artes aplicadas, e os mais diversos procedimentos artísticos e elementos plásticos tradicionais ou inovadores.

Diante desta pluralidade, atesta-se o caráter interdisciplinar do Livro do Artista, através das suas diversas formas de se expressar por imagens – e isto incluindo a palavra como recurso matérico –, trabalhando com as cores, com as dimensões, com as texturas, com o peso, com a montagem e com o manuseio, para instaurar uma relação íntima com o fruidor, o qual é evocado por valores que estão além de sua significação cotidiana.

Promove-se uma interação entre o leitor e o livro-objeto com “possibilidades tipológicas formais, conceituais e técnicas muito variadas”⁵³. Fato notório desta pluralidade é a própria variedade do objeto enquanto meio de expressão artística que cria categorias e classificações como livro do artista original, livro-objeto, livro-montagem e livro reciclado, livro de *exemplar único* – segundo seu conteúdo, pelo movimento ao qual pertence, pelo destino para o qual está sendo confeccionado, pelos materiais empregados, entre outros –, e *livros seriados*.

⁵² ÁNTON, José Emílio. *El Libro de Artista*. Disponível em:
<<http://www.abaforum.es/merzmail/libroa.htm>> Acesso em: 07/02/2002

⁵³ *idem*

Neste viés, “Receitas do Papalagi” é um exemplar único que não mantém e nem nega a estrutura tradicional e formal de um livro, mas se realiza em sua tridimensionalidade, se situa no espaço para atuar com este, condicionando o espectador a uma relação com o objeto e seu entorno. Promove-se um encontro no qual o leitor descobre os significados dos textos-visuais, dando-lhes novas formas e sentidos, pois, como diz Antón:

“A experiência com todas estas combinações proporciona um sentido lúdico e participativos da obra, haja visto que o livro do artista pode ser visto, tocado, pressentido, manipulado e sentido”.⁵⁴

Mas será que este objeto extrapola o conceito tradicional de livro pelo seu formato e dimensão, ou por ser um meio desprovido de regras semânticas, ou ainda por potencializar e questionar o livro como objeto de culto e de peso – deveras de peso, pois o manuseio das páginas deve respeitar o peso do material, adicionado ao peso da carga simbólica contida em cada página ?

Se estas perguntas não obtêm respostas de imediato, vale a experiência do manuseio das páginas para sentir as sensações que o contato com este objeto proporciona. Uma manobra sensorial, cujo intuito se aproxima daquele dos artistas neoconcretos produziram de “propiciar a experiência da integração homem/mundo, estimulando a participação do público na obra de arte”⁵⁵.

⁵⁴ idem

⁵⁵ http://www.itaucultural.org.br/acervo_italy/corrigia.htm. Trecho da entrevista concedida a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998. p. 44-46 (Palavra do artista)

Leva-se em consideração, e louvor, os pensamentos de Lygia Clark sobre as questões fenomenológicas da relação entre o ver, o pensar e o sentir “em uma operação que se origina no íntimo do artista e se expande nas múltiplas relações com o observador”⁵⁶.

Ao longo da exposição, o objeto desperta atenção e convida o fruidor a manuseá-lo. Talvez não seja mais preciso colocar um aviso: “Por favor, toquem nas obras”, como fez Lygia Clark quando expôs pela primeira vez seus objetos relacionais, pois, hoje em dia, as pessoas já se habituaram um pouco mais com a idéia dos neoconcretos de transitar da arte à vida num exercício de renovação estética.

As questões levantadas pelo movimento continuam válidas na contemporaneidade, porque ainda se vive, agora mais do que nunca, o desejo de se expressar e desvelar os sentidos através da arte. Como objeto, o livro contém em si as páginas da experiência pessoal, tanto artística como de vida, sacralizadas pela ritualização da aproximação do observador com a obra, desfetichizando esta relação ao considerar o fruidor um sujeito ativo, integrante da obra.

Virar as páginas deixa de ser um exercício meramente físico para se tornar uma ação performática, na qual o objeto – o livro – é o sujeito da ação, aquele que converte o movimento do corpo em um discurso do corpo, transformando o artista e o público em obra, “ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte”⁵⁷.

⁵⁶ CANTON, op. cit., p. 142.

⁵⁷ GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 43.

Em sua ação fenomenológica, “Receitas do Papalagui” se expande para as tendências idiossincráticas que dão uma “ampla visão do artista, de sua compreensão de mundo, de sua imaginação visual, assim como expõem sua experiência dos sentidos e sua habilidade de manipular os materiais que dão forma às suas idéias.

Ele reúne diversas experiências artísticas que ganham novos significados e costuram-se com vivências e/ou lembranças pessoais de vida. Não se trata de um catálogo, nem de um objeto meramente documental, pode-se dizer que sua força está na sua utilização como um meio de expressão, uma metalinguagem que explora formatos pessoais; apela para a qualidade dos materiais, a forma de encadernação; manipula a fluidez de virar as páginas em uma ação prazerosa ou conflituosa; além de entrelaçar os diversos trabalhos realizados ao longo da pesquisa com lembranças, documentos, materiais e técnicas análogas ao tema impressões.

Cabe ao presente trabalho expor as impressões deste processo em ensaios visuais, registrando fragmentos de pensamentos, devaneios. E, como ensaios visuais, alude-se a uma maneira mais liberta e mais anacrônica de se registrar as idéias em imagens.

A pluralidade que integra técnicas gráficas, expressões artísticas, conceitos estéticos e efeitos fenomenológicos transforma “Receitas do Papalagui” em uma mídia portadora de enigmas, que busca o reencontro pessoal com a linguagem e com a imagem, criando textos imagéticos na busca de integrar experiência artística com história de vida.

“presentes E ausentes”
Instalação
Areia, cânfora, bandejas de aço galvanizado e fotografia



5. “presentes E ausentes”

Chega-se aqui ao último capítulo da série dos trabalhos apresentados, visitando o universo poético da instalação “**presentes E ausentes**”, através da leitura de seus componentes e de suas digressões, ou devaneios.

A instalação foi um trabalho fruto de várias experimentações técnicas e teóricas, construído desde sua origem por inquietações e vivências do ato de imprimir. Para se ter uma compreensão maior deste trabalho faz-se necessário historicizar um pouco este caminho, colocando em evidência o momento do processo em que a técnica se tornou conceito.

O processo criativo e a poética agregaram novos atributos à pesquisa das impressões, baseada nas experiências com o trabalho “Presentes para os Ausentes”.

Revisando e ampliando o conceito de gravura, as novas etapas da pesquisa visaram a potencializar as dimensões espaciais dos trabalhos, partindo de uma análise espaço-temporal da imagem e da obra.

As colocações de Moro, de Fervenza e de Duran foram suportes teóricos imprescindíveis para as novas experimentações, uma vez que buscava-se extrapolar o sentido básico da gravura, centrando no conceito *gravura* o meio de resignificação de técnicas e de poéticas. Não dar limites aos significados da gravura enquanto técnica

implicaria guiar a pesquisa para outros conceitos, que seriam, no final, distantes da sua origem – *gravura*.

Criou-se, a partir daí, uma proposta que visava a dialetizar técnica e poética (Figura 35), interagindo os meios de expressão com a idéia de arte-oferecenda. O espaço, os materiais e os objetos deveriam sacralizar o fazer artístico, ritualizando o processo de tornar o presente pelo ausente, ou o ausente pelo presente.



Figura 35: foto da maquete para a instalação “ presentes E ausentes”

A instalação “**presentes E ausentes**” surge em detrimento das especulações até aqui apresentadas, e cria uma possibilidade de hibridações entre a gravura e a fotografia, entre a instalação e a performance (Figura 36).

Assim, a areia, a cânfora, o metal e a fotografia (Figura 35) estabelecem juntos uma relação embasada na conjunção, na qual os elementos são colocados lado a lado para analisar suas correspondências, ampliando suas potencialidades, pois “uma conjunção é, como o nome indica, um aspecto no qual dois pontos (...) estão juntos o

suficiente de modo que suas energias se associam”⁵⁸ de forma harmônica ou desarmônica, afortunada ou desafiadora. O embate objetiva a inclusão destes elementos para compor uma imagem única, conjunta, que questiona sua própria presença, seu poder de existência.

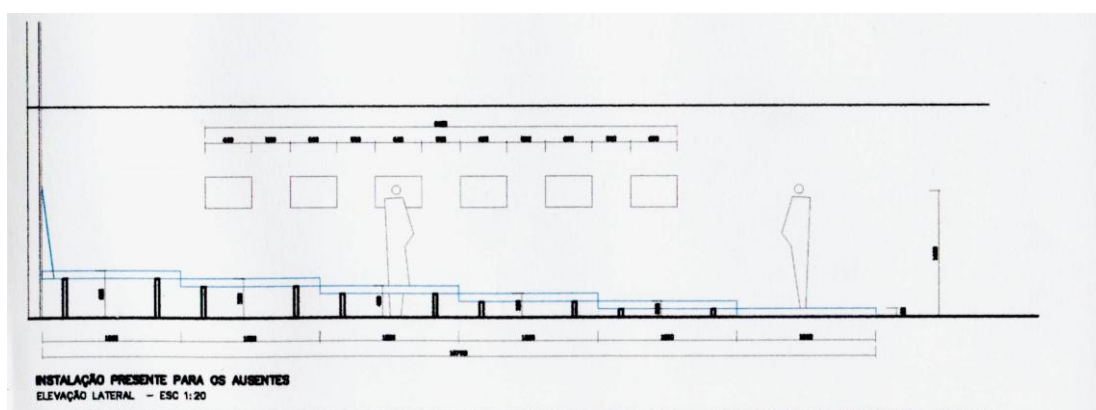


Figura 36: corte da planta da instalação

A conjunção abrange seu significado pela letra “E” – em maiúsculo – do título do trabalho, representando o elo entre os ausentes e os presentes, enfatizando a inclusão dos dois estados, dentro de uma idéia de contrários que se completam. Os ausentes e os presentes se opõem, sobretudo, para se materializarem e se dialetizarem, pois a idéia de *presença* evoca seu contrário, a *ausência*, e vice-versa. A investigação se faz através das marcas, dos registros e dos rastros indeléveis, remetendo as pessoas a tempos distintos do acontecimento da imagem: um passado distante e um passado posterior nas fotografias, e um agora remanescente do rastro no fogo na areia.

⁵⁸ LEWIS, James R. *Enciclopédia de Astrologia*. São Paulo: Makron, 1997. p.173.

A arte como oferenda é o gancho que se tem entre o fazer artístico e o processo de construção da obra, desde que se considere a criação como sendo a projeção na forma de algo que já existe. O sagrado está no encontro das etapas do processo artístico com o fruidor e o artista; o objeto em si não é o sagrado, mas sim o próprio feito da criação que inclui os *modus operandis* da obra e a contemplação da obra pelos presentes.

Figura 37



O espaço sagrado, isto é, o lugar cuja “cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração”⁵⁹ abriga a oferenda, feita com bandejas de zinco retangulares, ordenadas em uma linha-eixo do espaço (Figura 37), em degraus ascendentes até a parede; elas formam o *axis mundi* da instalação – eixo cósmico que divide o espaço em dois hemisférios. Compartilha-se com o conceito de Mircea Eliade (1999) de que *Nosso Mundo* situa-se no *meio*, no *centro*, pois é aí onde há rotura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas “(...) o centro é justamente o lugar onde se efetua uma rotura de nível, onde o espaço se torna sagrado, *real* por excelência”.

⁵⁹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. A Essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.35.

A heterogeneidade do espaço abre perspectivas de comunicação: o impermanente do feito de areia se depara com o “eterno” da fotografia, que se depara, por sua vez, com a presença do fogo em imagem, que se confronta com os tabletes de cânfora antes da queima, que se contradizem com o rastro de fumo na areia; é um ciclo de afirmações/negações, concentrando no meio a possibilidade infinita da reflexão. Essa possibilidade de reiteração das “zonas cósmicas” no centro estabelece um fluxo permanente de organização do espaço; as direções sempre se cruzam no “axis mundi” das impressões – ponto que sacraliza a *imagem crítica*.

Neste eixo, cada bandeja vem repleta de areia, com um caminho de tabletes de cânfora que desenha um outro eixo, unido ao longo das bandejas escalonadas por montinhos de areia. A queima, que acontece na cerimônia de abertura, provoca a participação por todos os presentes e é relatada a todos os ausentes.

Figura 38: foto-detelhe da cânfora durante o ritual de abertura



A queima da cânfora, parte principal do rito, produz um efeito em cadeia, que, após aceso o primeiro tablete, o fogo começa lentamente a se propagar para o tablete seguinte, numa cadência que proporciona um queimar lento e gradual, com chamas que bailam ao ritmo do vento (Figura 38) e que deixam para trás um rastro sinuoso

de fumo na areia, provocando um magnetismo e um odor para quem acompanha a trilha de fogo, fumo e cheiro que aos poucos avançam por todas as bandejas, até à última – a mais alta.

O fogo se apaga, mas a memória da oferenda permanece nas marcas da trilha na areia, na forma dos tabletes e do fumo, nas fotografias expostas na parede e, principalmente, na memória de todos os ofertantes. O fogo se faz presente mesmo após sua manifestação; seu rastro faz o ser humano presente tanto na ação da queima quanto na própria imagem do rastro que nos lembra a textura da pele e as vértebras da coluna. A areia é marcada e, assim como a pele, ela nos revela a ação do tempo.

Esses materiais resignificam e semantizam o espaço numa instalação que convida o fruidor a experiências olfativas, auditivas e visuais. As impressões sensoriais são executadas sob processos ritualísticos, portanto, sagrados, ao som de um mantra tibetano, canto que celebra o sol, a lua e a terra como elementos que se integram mutuamente e que evocam a experiência única da percepção:

Ra – Sol Ma – Lua Da – Terra
Sa – Infinito, Impessoal
Say – Totalidade da experiência pessoal
So – Senso pessoal de fusão e identidade
Hung – Vibração do infinito e realidade
So Hung – “Eu Sou Tu”⁶⁰

⁶⁰ KIREMITZIAN, Mário; MIGUEL, Roberto Santos. *Namastê – Os Mais Suaves Mantras*. Rio de Janeiro: Solitudes, CD AM-46.

O canto repete-se várias vezes, enquanto o fogo percorre seu caminho retilíneo e gradual (Figura 39), escalando as alturas das bandejas pelas pontes de areia. Assim, som e imagem estão sintonizados no mesmo ritmo, no qual o fogo dança numa cadência pausada e contemplativa. A experiência sensorial do fruidor se



Figura 39: detalhe da queima

totaliza na vibração de uma realidade cíclica e infinita e se afirma com o conceito de impermanência, visto que areia e fogo são símbolos de temporalidade.

5.1 O Instante da Imagem

“É necessário estar presente, presente à imagem no instante da imagem”⁶¹.

Partindo de uma reflexão sobre o instante da imagem, Bachelard mostra que quando a pessoa está diante da imagem, ela está diante de um instante único, aquele que, uma vez presenciado, desencadeia uma série de sensações ou impressões. Em um trecho citado por Edith Derdyk em seu livro *Formas de Pensar o Desenho*, ela traz uma afirmação de José Ortega y Gasset de que “as coisas, assim como as impressões, são fugazes, fugidias, deslizam de nossas mãos e não as possuímos”⁶². O

⁶¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁶² In: DERDYK, op. cit., p. 82.

que nos faz deduzir, que estar presente no instante em que a imagem acontece vai além da presença física, naquele momento é fundamental perceber e captar as



Figura 40: detalhe das fotos anteriores à queima

sensações transmitidas, e resignificá-las no nosso universo cognitivo, adotando novos meios de percepção, ou melhor, incorporando novos padrões de leitura do mundo à nossa volta a partir da visão de quem nos olha.

Nesta expressão, *olhar para o que nos olha*, George Didi-Huberman (1998) enfatiza que a obra ao nos olhar obriga-nos a olhá-la verdadeiramente, ampliando o conceito e o nosso modo de ver e “apreciar as imagens”. Esta nova maneira põe em questão o que Walter Benjamin denomina imagem dialética, que em **“presentes E ausentes”** é formada pelas marcas indiciais do fogo e pelas fotografias da cânfora de tempos distantes, fazendo aproximar estes tempos em um único espaço ao mesmo tempo.

Dois hemisférios se formam, considerando-se as fotografias que estão dispostas em duas paredes opostas: seis imagens que ampliam a cânfora (Figura 40) e a areia antes da queima, e outras seis que registram o fogo (Figura 41); no espaço como um todo, busca-se a síntese dos opostos numa única imagem, a imagem dialética.

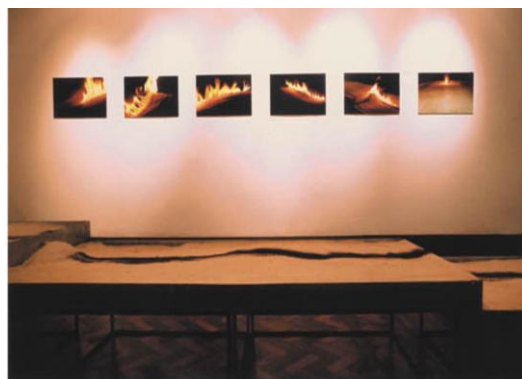


Figura 41

O aspecto que estimula a associação destes conceitos no trabalho diz respeito a uma crítica dessas duas distâncias temporais, que evocam os sentidos mais globais:

“Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)”⁶³.

O conceito benjaminiano salienta que esta imagem dialética tem o poder de criticar a si própria; o rastro é a marca de um tempo presente, mas que diz sobre um fato passado, sim, o fogo que ali esteve presente, sim, o agente humano que esteve também presente para dar início a este processo; mas ambos ausentes em sua forma física do instante do acontecimento da imagem. Se os tempos das imagens se colocam diante do observador como fator de ambigüidade para serem questionados como reais ou não, a relação que se estabelece entre obra e fruidor atesta que

“uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”⁶⁴.

As fotos e o rastro na areia não são imagens de uma memória saudosista, eles evidenciam um teor de ambigüidade de significados de um pensamento dialético, e provocam inquietude, já que trabalham em níveis de operação não tão evidentes.

⁶³ Didi-Huberman, 1998, p. 169.

⁶⁴ Id., p. 172.

Trata-se de um anacronismo peculiar a este tipo de imagem que questiona seu tempo de existência. Na areia, a impressão fala de um tempo real de contemplação e as fotos contradizem este paradoxo de Kronus. A fotografia reporta-se a um tempo que tem uma relação distinta, porque, segundo Roland Barthes, o acontecimento fotografado “jamais se sobrepassa para outra coisa: a fotografia reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana...”. Para o autor

“a imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também (...) que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no seu nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de uma lado, ‘não está lá’, do outro, ‘mas isso realmente esteve’): imagem louca, com *tinturas* do real”⁶⁵.

As *tinturas do real* das fotografias expostas nas paredes remetem as pessoas exatamente a este paradoxo temporal de contrastes imagéticos; de um lado, vê-se as imagens dos tabletes de cânfora intocáveis nas bandejas, do outro, vê-se a manifestação do fogo em sua plenitude, e no centro se encontra o rastro da queima da cânfora sobre a areia; então a imagem crítica desperta aqueles que ali estão para uma nova maneira de perceber o espaço como um receptáculo da ambigüidade, jogo de opostos complementares, e, como atesta Benjamin: “a ambigüidade não é senão a imagem da dialética em suspensão”.

⁶⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 169.

Desta maneira, o registro fotográfico destina-se a captar os indícios, tornando-os provas do processo, e a conjunção destas três imagens potencializa cada tempo de sua ação, redimensionando a percepção em seu valor etimológico, ou seja, o valor de acolhimento e de apresamento das coisas.

5.2. Relação com os tempos: passado, presente e futuro

Para atestar este pensamento, era possível testemunhar durante o ritual da queima da cânfora os três tempos distintos num mesmo instante. O rastro, ou traço indexical do fogo sobre a areia, como um passado próximo; enquanto o fogo em sua ação, o próprio presente. Mas, olhando adiante do fogo via-se os tabletes que não tinham sido ainda contaminados, eles constituíam o futuro, um devir de novas marcas e de um outro tempo (Figura 42).



Figura 42: os três tempos da ação do fogo

Como forma de materializar este encontro de tempos, foram colocadas doze fotografias dispostas em dois grupos, em duas paredes opostas do espaço: seis detalhes da cânfora antes da queima (Figura 43) e seis detalhes da performance do fogo. Ambas as séries imobilizando o tempo para dialetizar o espaço: passado,

presente e futuro juntos, e no mesmo espaço, para nos mostrar o tempo das imagens, integralmente. O rastro na areia é a marca da presença do fogo; e a fotografia, o rastro da celebração do fogo.

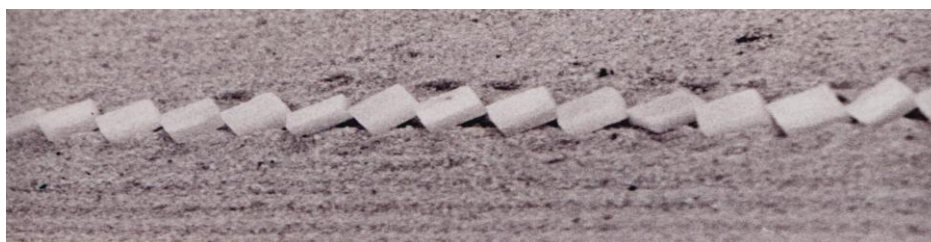


Figura 43: detalhe da cânfora sobre areia antes da queima

Neste viés, o trabalho “**presentes E ausentes**” dialoga com o trabalho de Judith Barry “Escute-me com os Olhos”, no qual a artista cria situações e sensações utilizando fotografias, como rastros que evocam campos simbólicos. Outra leitura que se pode fazer a partir desta aproximação é o fato de em ambos se trabalhar com a ambigüidade. No caso do trabalho de Barry, intervem-se os sentidos de obra e título, pois pelo sentido do título pode-se concluir que a percepção é um campo sutil, no qual ver e ouvir trocam de papéis para aguçar a sensibilidade perceptiva. “Basta fechar os olhos para fazer a imagem nos falar no silêncio (...) nada a fazer (...) deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva”⁶⁶.

De forma similar, em “**presentes E ausentes**”, o jogo de sentidos ambíguos entre imagens e título desperta nas pessoas criações próprias do ser ou do estar presente/ausente.

⁶⁶ Barthes, op. cit, p. 84-85.

Os rastros em “**presentes E ausentes**” nos falam da contradição ou das similitudes dos tempos, o passado presente no presente, o presente projetado no futuro, e o futuro referindo-se ao passado. Na visão poética de T. S. Eliot o encontro destes tempos é dialético, pois

“O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Convergem para um só fim, que é sempre presente”⁶⁷.

Figura 44: detalhe da queima

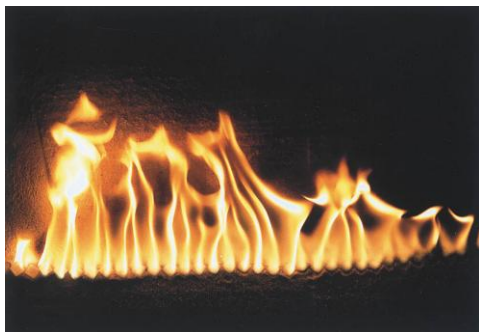


Figura 45: detalhe do final da queima



Na fotografia ou na marca de fogo na areia, o tempo presente é o rastro indelével que obriga as pessoas a reconsiderar a conjugação de *imprimir* como um verbo de transição do antigo para o novo, e vice-versa. Apresa-se neste espaço a poética do rastro, ou dos momentos que “podem ser lembrados, envoltos em passado e futuro” ⁶⁸.

⁶⁷ ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 199.

⁶⁸ Idem, p. 202.

Ver o rastro do fumo e os rastros fotográficos nos dá segurança de um passado, pois as imagens, como afirma R. Barthes (1984), não são o objeto, elas são também ausência dele, a prova de que ele realmente existiu, e “o olhar atravessa, com a fotografia, o tempo”⁶⁹ das imagens fantasmas, vivificando o que está morto em forma de rastro, e tornando presente o que é ausente da realidade (Figura 44, 45).



Yves Klein deitado por baixo de *Aqui Jaz o Espaço*, 1960
A fotografia foi tirada a 30 de Março de 1962, semanas antes da sua morte. Puro divertimento ou uma forma de conjugar o destino?



Figuras 46 e 47: imagens de dois momentos de “*Aqui Jaz o Espaço*”⁷⁰

Na idéia de morte e vida, “**presentes E ausentes**” alude aos questionamentos de Yves Klein sobre esta dualidade permanente, pois, segundo o crítico Ulf Linde, Klein “encarava a morte e a dissolução como uma realidade permanente, como uma ‘presença da ausência’”⁷¹ (Figuras 46 e 47). Frisa-se, neste embate, a problemática da presença, conferindo expressão artística à forma pessoal de entender a vida.

⁶⁹ BARTHES, 1984, p.167.

⁷⁰ WEITTEMEIER, Hanna. Klein –1928-1962. international Klein Blue. Köln: Taschen. p. 81-82.

⁷¹ Idem, p.82

Assim sendo, o espaço concebido de forma dialética entre vida e morte ritualiza a experiência artística, deixando que o fogo se mostre presente e ausente. Como materializações das memórias, o rastro na areia e o rastro da fotografia impregnam o espaço com sua presença pictórica: nas fotografias a distância infinita, mas verídica, do fogo, e na areia a presença imediata da ausência do fogo.

Figura 48: Kleins ritualizando a execução de F 25⁷²

As imagens são consideradas tais quais elas são, apelando-se para outros saberes e outros trabalhos artísticos para melhor abordá-las. Entre suas aparições e desapareções, o processo se aproxima das elaborações de Yves Klein sobre a



interpenetração de vida e arte, sobre o que é individual e o que é universal. Neste sentido, a pesquisa se embasa na sua série de trabalhos com fogo (Figura 48), e compila as atitudes do artista para ampliar os sentidos da obra, sentidos estes inspirados nos mais diversos domínios da cultura, da natureza e do cosmos.

Figura 49



Em sua *Escultura de Fogo* (Figura 49), “de onde se elevava uma labareda de três metros de altura, alimentada por um complexo dispositivo de condutas de gás subterrâneo”⁷³, ou em sua

Parede de Fogo – uma parede de bicos de Bunsen de baixa pressão de onde se fazia nascer uma parede de rosetas azuis –, Yves Klein assumia seu caráter místico,

⁷² Idem, p. 74.

⁷³ Idem, p. 73.

despertando no público a “sensação de estar assistindo à celebração de um ritual desconhecido, mas que nem por isso deixava de envolver a todos”⁷⁴.



Figura 50: detalhe do ritual, e as pessoas contemplando o fogo

No caso de “**presentes E ausentes**”, a sacralização da ação artística se aproxima destes conceitos kleinsianos, levando o fruidor a participar de um ritual que desperta nele a contemplação da pintura do fogo sobre a areia, trazendo para o espaço interior da galeria uma pequena mostra de um elemento da natureza (Figura 50).

No presente contexto, não se intenciona a monumentalidade da atitude da arte da terra, senão sua manobra simbólica da relação do ser humano com o universo, com o cosmos. Neste caso, “**presentes E ausentes**” se entrelaça com o trabalho *Na Palm* (1970) do artista Luiz Alphonsos, pela sua busca de conexão com os princípios cósmicos e por usar o fogo como instrumento de sua expressão, uma vez que, ao queimar uma longa faixa sobre a grama de um parque, ele dizia que...

⁷⁴ Ibidem.

“Aquela faixa que eu estendi sobre a grama e depois queimei era um acontecimento poético-planetário (marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta)”⁷⁵.

Pioneiros desta visão poético-planetária, como Walter de Maria – quem levou esta tendência à sua conclusão lógica –, Robert Smithson (Figura 51), Richard Long, entre outros, desencadearam uma série de manifestações de culto à terra. Os artistas exploravam os desenhos sobre a superfície da terra como uma mensagem de apoio pela sua preservação, às vezes como uma interferência ambiental pelo reconhecimento de sua presença no planeta.

A alusão a artistas desta corrente deixa clara a correspondência dos desenhos na terra com os desenhos da queima na areia, porém numa escala mais modesta. O entrelace com estas proporções se concretiza em “**presentes E ausentes**”, para proporcionar ao artista e ao fruidor uma visão mais próxima das relações do ser humano com os elementos naturais: ar, terra, fogo e água.



Figura 51: *Spiral Jetty* - Robert Smithson -1970⁷⁶

Num espaço de hibridações, concretiza-se com o fogo, um enquadramento de elementos que, comungando com as idéias de Yves Klein, dão vida e objetivam o valor subjetivo do espírito de forma concreta. No fogo, encontra-se, na trilogia das

⁷⁵ <http://www.itaucultural.org.br>

⁷⁶ Walker, op.cit., il. 40

cores azul, rosa e dourada da chama, a síntese das marcas mais indeléveis de acontecimentos pessoais pelos quais passamos, possibilitando a compreensão da relação entre o íntimo e o universal.

Ausência e presença sintetizam-se em imagens de instâncias da “realidade” impregnadas de ambigüidades, pois os tempos são distantes e não podem ser apreciados simultaneamente, se não através da ritualização das impressões. Como fantasmas que falam sobre o tempo, as imagens reencarnam o antes, o durante e o depois da ação do fogo, num ritmo cíclico de marcas anacrônicas que atestam ambigualmente a impermanência e a perpetuação das coisas.

A areia é a matéria presente da impermanência. O rastro na areia e nas fotografias representam o passado. Como no presente, o passado também é matéria, “porque o passado é barro, terra manipulada, terra usada que se desfaz em pó”⁷⁷.

Nesta apresentação de tempos, pulula a alegria de encontros, um momento em que a “reprodução encontra sua hora de exaltação”⁷⁸. O rastro é a única garantia de futuro. Num encerramento de tempos da imagem, alude-se às três idades intrínsecas à gravura, como define Bachelard, aos “três tempos sonhados por um gravador”.

⁷⁷ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1986. p. 66

⁷⁸ Ibidem.

5.3. Das areiagravuras

Se por um lado os três tempos podem ser aqui vislumbrados, como aproximar o trabalho “**presentes E ausentes**” do conceito da gravura, uma linguagem que se concretiza pela força das mãos ? Como é possível se distanciar da posição de gravador, e deixar que o fogo o faça? Voltamos aqui à hipótese central da pesquisa: a impressão como um conceito que se apropria das técnicas de gravação para romper com os conceitos básicos da gravura enquanto meio de reprodução da imagem. A problematização enfoca a reprodução da imagem como uma multiplicadora cognitiva, gerando imagens que ganham novos sentidos e se ampliam a partir da visão de cada pessoa.

Figura 52: detalhe da sombra do artista sobre a areia-gravura



Uma das primeiras considerações a se levantar diz respeito às inquietações que colocam o processo de encontro com *a consciência da mão no trabalho* da gravura, característica

importante destacada por Gaston Bachelard sob o título de *Matéria e Mão*, em *O Direito de Sonhar*. Em contrapartida, aponta-se para uma nova perspectiva de o gravador ser um ausente da obra, encontrando na ação do fogo o caminho do

desapego deste vínculo tão forte com os materiais, com a prensa, com os suportes, mas que não se distancia hora alguma da essência do processo de criação da gravura como uma arte primitiva, pré-histórica e pré-humana.

O fogo gravado na areia faz renascer nas pessoas esta consciência, evidenciando a história das lutas contra a matéria. Elas são, então, despertadas a contemplar cada instante desta operação, sem mesmo tocar com as mãos para dar veracidade à impressão da areia-gravura (Figura 52).

A denominação de areiagravuras (Figura 53) é resultado desta investigação complexa do propósito de afastar a técnica de seu contexto de reprodutibilidade, uma vez que as experiências com o fogo sobre a areia geram gravuras que têm seu próprio tempo de existência, cuja efemeridade se prolonga nos rastros fotográficos ou na memória.



Figura 53: foto detalhe do rastro na areia

Dizer “reproduzir” no universo de “**presentes E ausentes**” se estende à ação de colocar cada cânfora em alinhamento, à repetição do mantra durante a queima, à propagação do fogo cânfora por cânfora, ou ao desejo de perpetuar a memória do processo, de se fazer multiplicar as imagens não mecanicamente, matericamente, mas em devaneios.

Figura 54: ritual de colocação da cânfora



As mãos obreiras não mais executam o processo de gravação, mas se tornam imprescindíveis; em primeiro lugar para montar os tabletes de cânfora, a matriz, sobre areia, o suporte (Figura 54), e

em segundo lugar para dar início ao processo das forças das matérias. Elas então delegam ao fogo e ao ar toda a destreza e força de imprimir sobre a areia. E, uma vez que o fogo entra em ação, ele executa a obra com forças próprias em um tempo particular.

No ritual de queima da cânfora Prometeu aparece encarnado no artista da gravação, aquele que deseja ir além da matéria, aquele que se revolta contra os limites.

Mas quais foram os limites que instigaram a pesquisa a passar das gravuras de papel em “Presentes para os Ausentes” para as areiagravuras do fogo? Como a diversidade dos valores ontológicos da gravura interferem nesta situação?

Se, como diz Bachelard, “o verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade”⁷⁹, o fogo e a areia não escondem o desejo do artista de aproximar estas duas matérias e colocá-las aos efeitos do contraste da matéria negra do fumo do fogo sobre a matéria branca da areia, para ver realizada “uma incrível dialética da coesão e da adesão”⁸⁰. A areia-gravura nos coloca na própria passagem de ágeis inversões: da sintaxe do título, dos tempos de percepção da imagem, dos contrates da matéria, dos valores atribuídos à matéria e da existência das coisas.

A instalação “**presentes E ausentes**”, pelo fato de sua triplicidade temporal, é uma perturbadora interrogação: “dentre aqueles que ela interroga, há os que vêm desalento. Outros, sonhando mais profundamente, têm, ao contrário, o invencível sentimento de que tudo recomeçará”⁸¹.

Num movimento cíclico, é nas areiagravuras que reencontramos a pré-história do fogo, que avivamos nossa ancestralidade dos primeiros sinais-vestígios das cavernas, alusão à própria ancestralidade da gravura. O fogo-luz nos olha, e vemos nele, ou melhor, através dele, “a simples ambivalência das grandes e das pequenas dimensões”. O olhar do fogo nos mostra a imagem cósmica se repetindo na areia e nas fotos da instalação, como uma “prova da essencial virtude dinâmica de toda gravura”⁸².

⁷⁹ Idem, p. 52

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Idem, p. 69.

⁸² Ibidem.



Figuras 55, 56 e 57: detalhes

Conectamos com a ancestralidade do fogo e buscamos neste contato nos entregar ao devaneio (Figura 55), pois, como diz Bachelard (1986): “não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo”⁸³.

A percepção da materialidade humana, neste princípio primordial, nos transporta ao tempo mítico de Mircea Eliade, ao instante da cosmização, do contato sagrado com algo bem primitivo. Temos “a convicção de que o fogo originário possui todo tipo de virtudes e nos proporciona força, a força íntima e quase invencível do homem que vive esse minuto decisivo em que o fogo vai brilhar e os desejos vão ser satisfeitos”⁸⁴ (Figuras 56 e 57).

⁸³ Idem, p. 23.

⁸⁴ Idem, p. 51.

Figura 58: a prostração com a presença dos pais



No ritual de abertura, o artista pode encarnar mais um papel: o da criança que pede permissão aos pais (Figura 58), não mais para roubar o fogo de Prometeu, mas sim para permitir que o fogo chegue até ele, e deixe de ser o objeto de interdição, como no complexo de Prometeu, transformando-se no fogo do devaneio, do

complexo de Empédocles. Ou melhor, que a ambigüidade dos complexos do fogo possa ser vivida, sentida, favorecendo as dialéticas “que dão ao devaneio sua verdadeira liberdade e sua verdadeira função do psiquismo criador”⁸⁵.

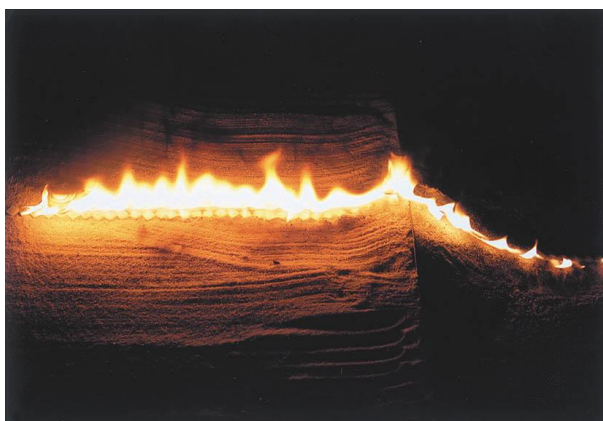
Todas estas reflexões poéticas do Bachelard vêm contextualizar a passagem do processo que sai das gravuras-oferenda e chega nas areiagravuras. Seu olhar sobre as gravuras de Albert Flocon, transcrito e adaptado ao longo deste devaneio das areiagravuras, funciona como um caleidoscópio, um multiplicador de imagens a partir de uma única imagem. Este olhar é capaz de perceber multifacetas que se projetam pela lente das gravuras de Flocon, um gravador perspectivista, conhecedor, por instinto, dos sonhos da razão.

⁸⁵ Idem, p. 164.

Usar seu recurso poético de achar “que a obra de arte deve atravessar uma zona de silêncio e esperar a hora da contemplação solitária”⁸⁶ permite-nos extravasar nossos devaneios após a contemplação das gravuras que nos falam, que nos olham, que nos sentem e que nos seduzem. Bachelard reconhece em Flocon a pluralidade do olhar sobre a gravura, nos convidando a “ medir a distância entre o que se vê e o que se sonha, a percorrer o que se poderia chamar o espaço dos projetos, a viver no espaço-tempo do projeto”⁸⁷.

Figura 59: foto-detalle do fogo

Na busca de síntese das imagens e do pensamento, **“presentes E ausentes”** nos desperta ao instante da presença, ao momento em que o fogo imprime suas marcas na areia e é



flagrado pelas lentes da câmera fotográfica (ou da câmera de vídeo), ao instante em que a gravura se constrói e nos proporciona este sonhar acordado, sentir a imagem na sua repercussão. É o sonhador quem completa e aumenta qualquer imagem, e é o sonhador quem vê em **“presentes E ausentes”** uma nova versão de imprimir, uma versão em que o fogo é o gravador (Figura 59), e o artista um agente, um facilitador da cadeia operatória das impressões.

⁸⁶ Idem, p.78

⁸⁷ Idem, p.85

Para contextualizar esta passagem, coloquemos em destaque os questionamentos de Georges Didi-Huberman sobre a impressão:

“O processo da impressão é o contato com a origem, ou a perda da origem ? É um processo que manifesta autenticidade da presença (como processo do contato) ou o contrário disto, a perda da unidade que conduz sua possibilidade de reprodução ? Seu produto é o exemplar único, ou sua disseminação ? O aurático ou o serial ? O semelhante ou o diferente? A identidade ou algo sem identidade ? A determinação ou o acaso ? O desejo ou o luto ? A forma ou a não-forma ? O familiar ou o estrangeiro ? O contato ou o afastamento ?”⁸⁸

Para o autor, a impressão é a imagem dialética, a conflagração de todas estas indagações: algo que revela tanto o contato (do pé que marca a areia), quanto a perda (ausência do pé sobre a areia); algo que fala tanto do contato com a perda, quanto da perda do contato. São perguntas que se aproximam do universo das areiagravuras, não somente mas também para criar dúvidas.

O instante da imagem deflagra as relações com o presente, o passado e o futuro, criando aproximações ou atritos com discursos filosóficos e com trabalhos de outros artistas. Neste agrupamento de fricção e distanciamento, as fronteiras não devem delimitar, mas multiplicar as indagações que conduzem a pesquisa a campos cada vez mais abertos de investigação.

Em **“presentes E ausentes”**, deve-se encarar a impressão como um paradigma do gesto, um gesto que reúne os dois sentidos da palavra experiência: o sentido físico de um protocolo experimental, e o sentido de apreensão do mundo, voltando-se para a reflexão em torno da origem, natureza e limites do ato cognitivo.

A impressão não é uma imposição, mas um método que usa o embate para compor uma imagem única, conjunta, que questiona sua própria presença, seu poder de existência.

Por isso, destaca-se nas areiagravuras a idéia da arte como oferenda, uma visão que redimensiona o fazer artístico, promovendo a celebração da própria criação como a ressonância entre a ação e o sentimento do fazer artístico.

⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p.19

CONCLUSÕES

Ausentes/Presentes tornou-se a suma das inquietações provenientes da fusão de significados, perpassando por uma diversidade de práticas tradicionais da gravura, e pela leitura de teorias contemporâneas sobre o tema. A semântica dos conceitos Ausente/ Presente foi enfatizada pela combinação da palavra com as práticas artísticas, ou seja, pela exploração das possibilidades significativas da linguagem verbal enquanto objeto artístico, ampliando a *realidade nocional* da palavra.

O gesto de imprimir revelou, riscou, marcou, traçou, arranhou e deixou vestígios de um processo se construindo. O devir da imagem transformou-se uma *impressão* que transmitia, física e opticamente, a semelhança do objeto; foi um procedimento que se desenvolveu pela força dos contrários – forma e contraforma, presença e ausência –, criando relações entre o pensar e o fazer. Foi também um movimento que construiu uma trajetória alimentada pela vibração das ambivalências. Como pulsações, o desejo de ser ausente (*Pothos*) e o de estar presente (*Himéros*) atuaram no ambiente, inserindo-se nele para criar uma dialética com ele.

A imagem poética interferiu no espaço para registrar o embate das polaridades, e apontar para a ambigüidade como um movimento cíclico e de mutação que se projeta sob o ponto de vista de uma filosofia, a qual que trabalha com e pela força dos contrários: o que é veneno é antídoto, o que é desejo é carência.

A experimentação e a prática processual foram embasadas em processos intelectivos, colocando-se diante do espectador e do artista, para exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais e suportes de ação. A aproximação entre o fruidor e a obra revelou devires, às vezes imperceptíveis ao artista, como significantes inesperados presentes no processo e ausentes de sua visão. O espectador potencializou esse momento num ato sagrado e o artista ritualizou essa potencialização. A hierofania despertou a dualidade de viver o real ou a ilusão, e o espaço se sacralizou e se profanizou, propiciando cruzamentos ou conexões: o local da encruzilhada, onde tudo mudava, integrando linguagens de expressão distintas. Fotogravuras, areiagravuras, ausente-presente-gravuras e videoimagens tornaram-se manifestações singulares que se pluralizaram através da reflexão, da repetição, da tautologia e da impermanência.

Assim, o silêncio, o centramento e a repetição conduziram o ritual do desapego, pois centrou-se na idéia de que o artístico não é o objeto, mas o próprio fazer criativo. Neste caso, o espaço da galeria tornara-se o local de ressonância entre a ação e a inspiração, onde a celebração era a própria criação. A ordem e a desordem cósmica se manifestavam e se situavam no espaço; devia-se aproveitar a chance de estar presente, entregue e centrado, no minuto em que as imagens aconteciam, visto que a fugacidade das impressões atestava que nós não as possuíamos, mas, uma vez presentes no momento da imagem, poderíamos aprisioná-las através do conceito, dando sentido físico e moral às coisas.

Mas a obra é independente, e revela, torna presente, adensa e intensifica sua própria existência. A fenomenologia de Heidegger e a de Merleau-Ponty respeitam esta autonomia, e não reduzem a obra nem ao prazer, nem ao ideológico e nem ao cultural, pois vêm na arte a ambigüidade da existência do ser humano e sua relação com o mundo.

A partir daqui, as considerações finais se revestem de pessoalidade, de assuntos e sentimentos individuais, tendo em vista a minha experiência particular como um artista impressor, inquieto, naturalmente, mas atento ao constante mudar das coisas.

Foi preciso contemplar os trabalhos, e colocar-me, ao mesmo tempo, distante deles. E só assim pude olhar para o que nos olhava, testemunhar a manifestação sagrada que a leitura dos trabalhos proporciona.

O caráter imanente das técnicas me conduziu a uma reflexão profunda sobre o interior das coisas, não só sobre o aspecto de permanência, mas também pela captação da realidade através dos sentidos, lançando um olhar sobre a gravura como um paradigma, e não como um meio meramente reprodutor.

Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças é o título desta dissertação que, ao longo do processo, também passou por diversas mudanças. Buscou-se sintetizar a diversidade de sensações, de associações e de sentimentos em uma única expressão. Ao colocar a palavra Impressões seguida de dois pontos de explicação, o

significado da expressão desvelou o desejo de estar presente no instante, e estar atento ao turbilhão de devires, aos ausentes.

Porém, este título não encerra nenhuma conclusão. Pelo contrário, ele representa uma ponta neste turbilhão, uma abertura de novas considerações, simbolizando o movimento cíclico inerente ao caminho das impressões ausentes e presentes.

Por isso, a pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais não se conclui, não se fecha, uma vez que as práticas artísticas e as teorias afins se entrelaçam para deflagrar contradições e questionamentos deste percurso, permitindo construir uma poética visual que se materializa pela tensão destas contradições.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando – Introdução à Filosofia*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGULLOL, Rafael et al. *História Geral da Arte – O Objeto Artístico*. Espanha: Ediciones del Prado, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O Direito de Sonhar*. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAITELLO JR, Norval. *O Guia das artes – n 16 [S.l. : s.n] [19--]*.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. Os Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1980.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIM, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia – História de Deuses e Heróis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Repetição e Memória na Construção Significante. In: CATTAN, Icleia. *Imagens da Repetição*. Porto Alegre: Edufurgs, 2001.

_____. Identidade, uma memória a ser enfrentada. In: SOUZA, Edson L. A. *Psicanálise e Colonização*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

_____; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Milênio*. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira.: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Allain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Forma, Figuras, Cores, Números*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. Coleção Primeiros Passos. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho – Desenvolvimento do Grafismo Infantil*. Série Pensamento e Ação no Magistério. São Paulo: Scipione. 1989.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. 2d. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIDI_HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o Trabalho Científico*. Explicação das Normas da ABNT. 10.ed. Porto Alegre:s.n., 2001.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIOT, T. S.. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. 1 ed. Trad. Elcio Fernandes São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A Realidade Figurativa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GALETI, Paulo Anestar. *Mecanização Agrícola – preparo do solo*. ICEA. São Paulo, 1998.

GIACIOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Coleção Debates / arte. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from Futurism to the Present*. Singapura: C. S. Graphics, 1999.

GOLDMAN, Lucien. *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959.

GOMES, Luiz V. N. *Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos*. Santa Maria: Ufsm, 1998.

HAAR, Michel. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Coleção Enfoques – Filosofia. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HÜBNER, Maria Martha. *Guia para Elaboração de Monografias e Projetos de Dissertação de Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Pioneira Mackenzie, 1998.

JULLIEN, François. *Figuras da Imanência. Para uma leitura...o clássico da mutação*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. *Técnicas da Gravura Artística*. 2. ed. Coleção Estudos de Arte. Livros Horizonte, 1986.

JUNG, Carl Gustav (org.). *O Homem e seus Símbolos*. 17. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética*. 28. ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LEWIS, James R.. *Enciclopédia de Astrologia*. São Paulo: Makron Books, 1998.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 2000.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo: Senac, 1997.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica – de Platão à Pierce*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Série Fundamentos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1981.

PIQUÉ, Rosa Vives. *Del Cobre al Papel La Imagen Multiplicada: el conocimiento de las estampas*. Barcelona: Icaria, 1994.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Bahia/Hoje, 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.

RAHTZ, Philip. *Convite à Arqueologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. *Arte & Cultura: equívocos do ecletismo*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

_____; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. 18. ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCHEURMANN, Erich. *O Papalagi*. Comentários de Tuiávii, chefe da Tribo Tiavéa, nos mares do sul. São Paulo: Marco Zero, 2001.

SOUZA, Edson L. A. *Psicanálise e Colonização*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

VERGEZ, André. *David Hume*. Lisboa: Ed. 70, 1984.

WEITTEMEIER, Hanna. *Klein 1928-1962*. International Klein blue. Köln: Taschen, 2001.

WESTHEIM, Paul. *El Grabado en Madera*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1992.

WILHELM, Richard. *I Ching: O Livro das Mutações*. 18. ed. São Paulo: Pensamento, 1998.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1993.

Catálogos e Periódicos

BARROS, Anna. *A Arte Questiona a Transdisciplinaridade*. Cadernos da Pós-Graduação, São Paulo, v.2, p. 40-45, 1998.

BOUSSO, Vitória Daniela. A Metáfora dos Fluxos. In: Artur Barrio. A Metáfora dos Fluxos: 2000/1968. Museu de Arte Moderna da Bahia. Paço das Artes. Rio de Janeiro, 2000. CATÁLOGO

BULHÕES, Maria Amélia. Memórias da mão. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Ano 3, v.3, n.2. São Paulo: Instituto de Artes / Unicamp, 1999.

FERVANZA, Hélio. Algumas Contribuições para uma Análise Contemporânea da Obra Gráfica. In: *Cultura Visual*. Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes. v. 2, n. 1. Salvador: Edufba, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Centre Georges Pompidou. *L'Empreinte*. Paris, 1997. CATÁLOGO.

MACEDO, Ronaldo Rego. Arte Conceitual. 2/ *Guia História e Crítica da Arte*. Coleção dirigida por Frederico Morais. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Artes Visuais. In: *Porto Arte*. Revista semestral do Mestrado em Artes Visuais, v. 7, nº 13. Porto Alegre: Instituto de Artes / Ufrgs, 1990.

Internet

ANTÓN, José Emílio. *El Libro de Artista*. Disponível em: <<http://www.abaforum.es/merzmail/libroa.htm>> Acesso em: 07/02/2002

AUGUSTO, Nelson. *Livros e Coleções: objetos*. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/nelsong1.html>> Acesso em: 12/03/2002

ATANÁSIO, João. *Micro-organismos: objetos/esculturas*. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/atanasiog1.html>> Acesso em: 12/03/2002

GRILO, Rubem. *Impressões Contemporâneas*. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/rgrillo.html>> Acesso em: 12/03/2002

DUARTE, Paulo Sérgio. *As técnicas e reprodução e a idéia de progresso na arte*. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.org.br/eav/revista/paulosergio2.html>> Acesso em: 12/03/2002

KEENE, Susan Warner. *Qu'est-ce-que l'Art du Livre ?* Disponível em: <<http://www.cbabg.ca/fab98swk.html>> Acesso em: 30/01/2002

Outros

LACOMBE, Chandra. *Namastê. Os Mais Suaves Mantras*. Rio de Janeiro: Solitudes. Ramadasa, 5'56''.

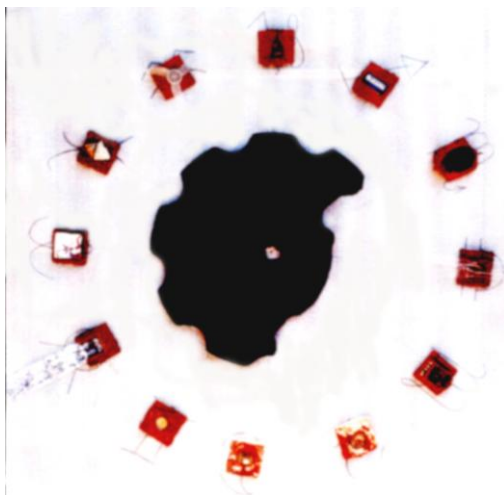
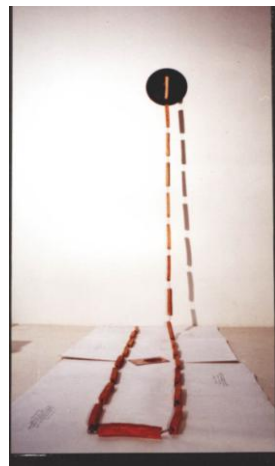
ANEXOS

Anexo A – Detalhes dos Trabalhos Impressões - Momento I, Momento II e Momento III	116
Anexo B – Ensaio Fotográfico da Instalação “Ausentes Presentes”	118
Anexo C – “Memória” / “Mesa de Imagens”	119
Anexo C1 – Detalhes de “Receitas do Papalagui”	120
Anexo D – Detalhes da Instalação “presentes E ausentes”	122
Anexo D1 – Detalhes da Queima da Cânfora.....	123

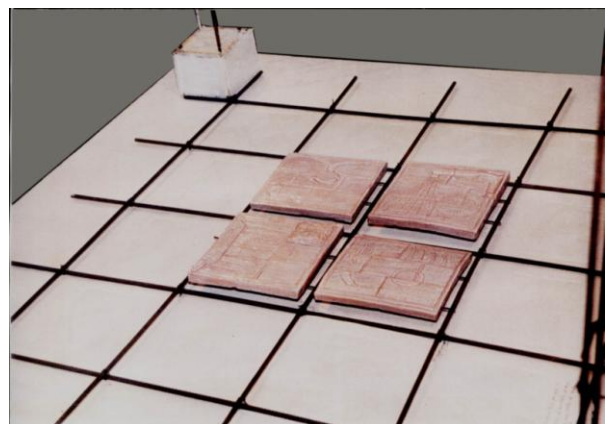
Detalhes dos Trabalhos Impressões – Momento I, Momento II e Momento III:

Imprimir é tema e objeto de estudo que tem sua origem, seu ponto de partida, nos trabalhos desenvolvidos anteriormente ao Mestrado em Artes Visuais, apresentados a seguir:

Momento I



Momento II



Momento III

Ensaio Fotográfico da Instalação “Ausentes Presentes”



Detalhe da fita



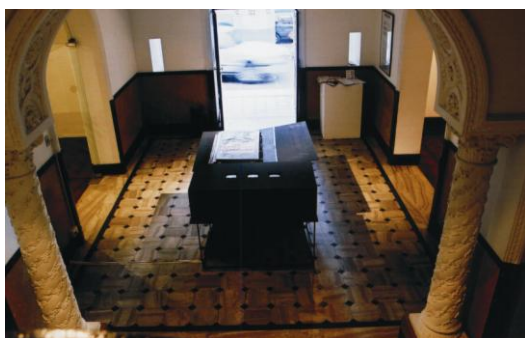
Detalhe do cubo, internamente



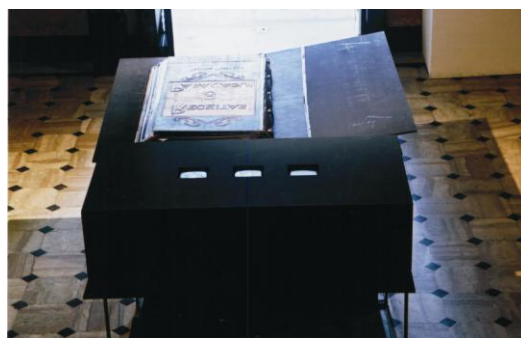
Detalhe do cubo e a sombra

“Memória”

Instalação
Livro do artista, vídeo-instalação
2001



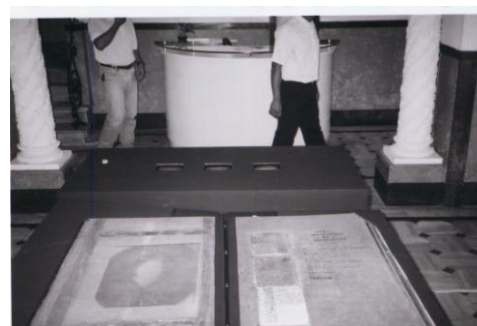
Visão geral da instalação



detalhe 1



detalhe 2



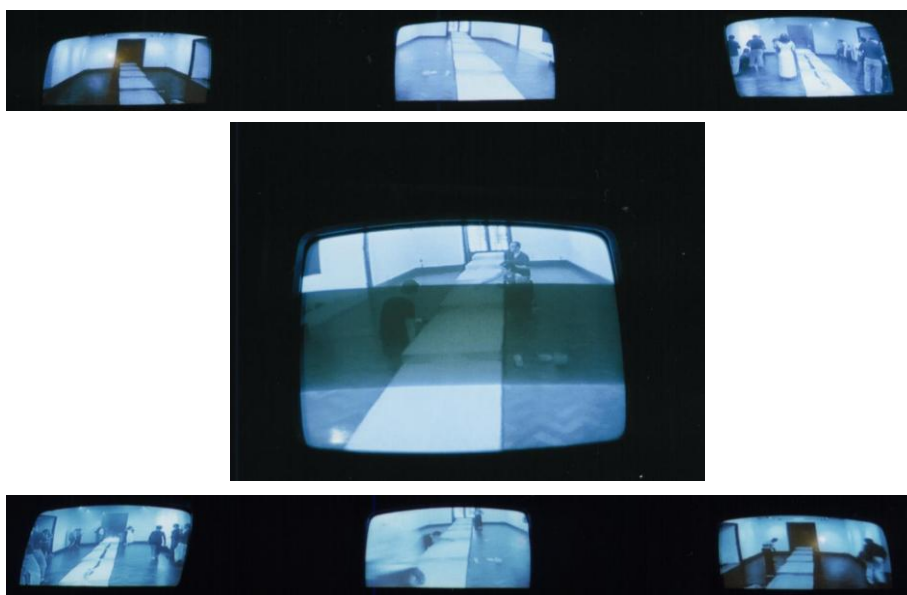
detalhe 3

Detalhe da “Mesa de Imagens”

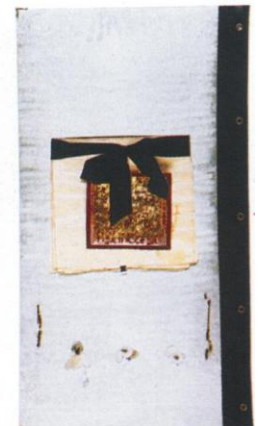
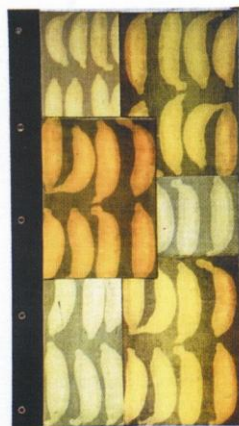
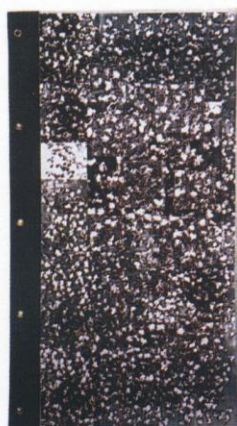
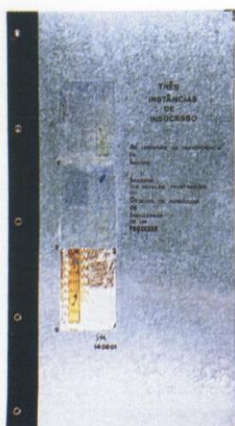
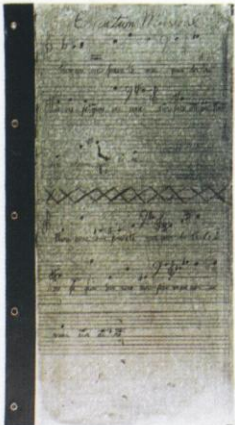
primeiro dia

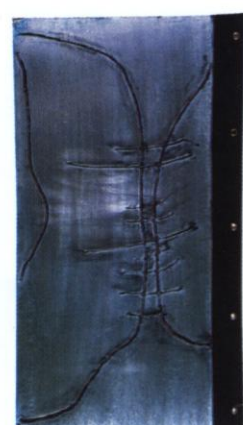
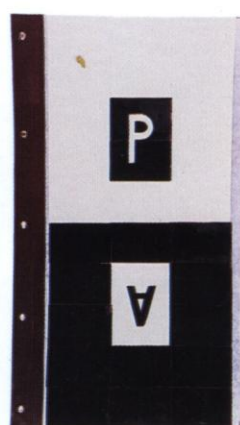
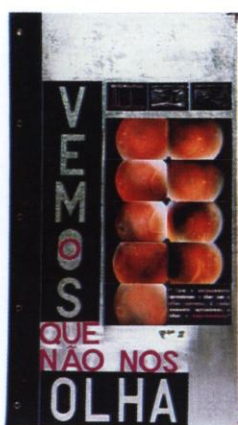
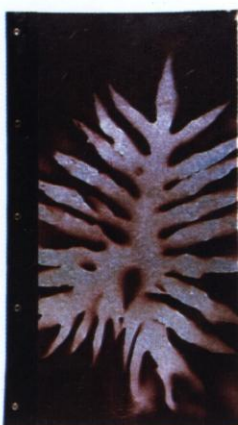
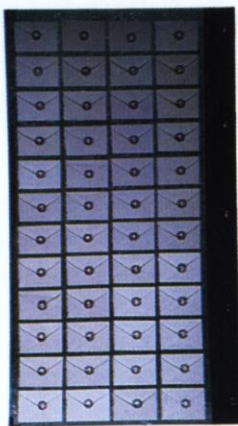
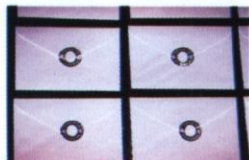
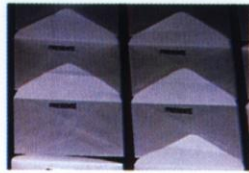
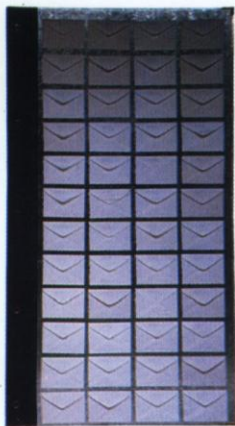
segundo dia

terceiro dia



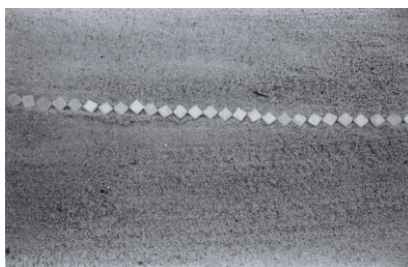
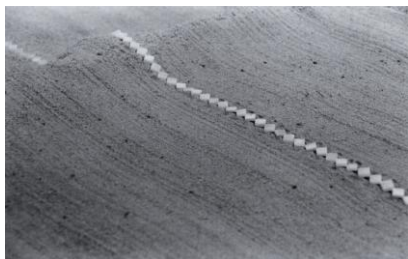
Detalhe “Receitas do Papalagui”





Detalhes “presentes E ausentes”:

Fotos instaladas nas paredes (série p/b)



Detalhes da queima da cânfora em “presentes E ausentes”

